

عزيزي القارئ

هل يتناقض العلم والأدب؟ هل تقلص الوفرة المادية قدرة الإنسان على الإحساس بجمال الكلمة والتمتع بسحر اللغة حين تنطلق من عالم الواقع والمحسوس إلى عالم الخيال والانطباع؟ وهل يعني اعتماد الإنسان المتزايد على العلوم والتكنولوجيا في محاولاته لفهم الواقع وتقنيته وقياسه بدقة متناهية أن تفقد الطبيعة سحرها والإنسان غموضه والجمال تمرده على مقاييس الفهم والتقنين؟

هل يحتم التقدم العلمي، وارتفاع مستوى الحياة المادية، واتباع الأسلوب الواقعي البراغماتي على الإنسان أن يتخلى عن شاعريته؟

لطالما ترددت هذه الأسئلة في الأذهان ونحن نقدم للقارئ العربي، الجديد في أخبار العلم والتكنولوجيا والبحث العلمي من خلال مقالات المجلة. وفي محاولة متواضعة للإجابة عن بعض هذه الأسئلة نقدم للقارئ ملف هذا العدد (.. ولا يزال الشعر حيا). ونستعرض من خلال مقالاته وضع الشعر في مساحة واسعة من العالم الغربي. فمن الولايات المتحدة نقف طويلا عند شاعرها المبدع والت ويطمان، ذلك الشاعر الذي نشأ في فترة تحولت خلالها بلاده من بلد يسوده الإيقاع الربيث الحياة الزراعية، وتشكل الحياة الريفية طبيعة العلاقات بين أفرادها، إلى بلد صناعي تسوده روح المنافسة، ويحكم إيقاع الحياة فيه متطلبات الصناعة والتحول من الريف إلى المدينة. وسط ذلك التحول استطاع ويطمان أن يسجل ويحفظ لمعاصريه وللأجيال القادمة جمال الطبيعة والإنسان والجسد. ومقال «سوير دلو» عن ويطمان يتابع حياة الشاعر من خلال رحلة تجوب فيها - عزيزي القارئ - الولايات المتحدة، تشاهد فيها ما شاهده ويطمان وتحاول فيها أن تعيش مرة أخرى أشعار ويطمان التي تدعو للحديث مع الغرباء وتأمل ورقة العشب الخضراء وتصف أغنيات العمال والنجارين والبحارة.

ومن شرق أوروبا نقف عند شاعر اليونان العظيم سيفيريس والذي توفي سنة ١٩٧١، ليمتعدا. نعيم عطية بترجمة لمجموعة من أشعاره. لقد أرسى سيفيريس أسس الشعر اليوناني الحديث ونجد في أشعاره

مزيجا رائعا من الماثورات الشعبية وأساطير اليونان وتراثها الأدبي. ولا يعني ذلك أن شعر سيفيريس أو من تبعه من الشعراء ينتمي إلى الماضي، بل العكس تماما، فأشعارهم تعكس الحاضر المباشر بلغة تستخدم رموز الماضي ومفرداته بحس مرهف مثقل بأشجان الروح اليونانية ومشبع بإيمانها. ومن ألمانيا يقدم لنا الدكتور عبدالغفار مكاوي ترجمة لمجموعة من أشعار الشاعر الألماني المعاصر أولاف منسبرج كتبها خلال زيارة قام بها لمصر. نقدمها للقارئ نموذجاً لشاعر «ملتزم» يمثل جيلاً من الغربيين يحلم بعالم جديد يسوده الإخاء والسلام.

بعد هذه النماذج نقدم حواراً للشاعر إدوار جليسون، حول أوضاع الشعر ووظيفته في الغرب المعاصر، ثم بحثاً حول العبقورية في الشعر، ونختتم الملف ببحث حول القصيدة الغنائية، يناقش فيه «إيلزه راب» العلاقة بين الموسيقى والشعر وتطور تلك العلاقة ومكانة القصيدة الغنائية في الشعر الحديث.

إن الانطباع السائد في النماذج الشعرية والبحوث والمقابلة، هو أن الشعر مازال بخير. قد تكون أهدافه وأساليبه وأغراضه اعتراها التغيير، لكنه لا يزال حياً يؤدي دوراً لا غنى للإنسان عنه مهما تغيرت ظروفه أو أساليب معيشتة أو طرق تعامله مع بيئته. ونستعير هنا كلمات الشاعر إدوار جليسون: «لومات الشعر لومات معه التنوع، لأن الشعر هو المكان المخصص للتعبير عن التنوع. ولو مات التنوع لتحولت البشرية بالتأكيد إلى جثة عفنة، ولهذا يجب أن نناضل من أجل بقاء جميع لغات العالم، لأن كل لغة في العالم تعد جزءاً من مخيلة الإنسان».

وإن كنا لم نغط شرق آسيا من خلال الحديث عن الشعر، فلقد حاولنا تلافي ذلك بالحديث عن فنان من اليابان يصنع الشعر بأدوات أخرى، ونقصد بذلك المخرج السينمائي أكيرا كurosawa. ففي مقال عن معنى الحياة في أفلام كurosawa يصف لنا المؤلف بدقة ونفاذ بصيرة كيفية تقديم المخرج ثيمات اللذة والألم والانتصار والخيبة والقطيعة من خلال مجموعة من أفلامه.

من جانب آخر يغطي هذا العدد مواضيع متنوعة أخرى كوضع العلم في روسيا في الوقت الحاضر، ورغبات الاستقلال عند المراهقين وانتشار وسائل الإعلام ومقالات أخرى.

رئيس التحرير



شاعر أمريكا

والث وثمان

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تأليف: جويل ل. سوير دلو

ترجمة: كامل يوسف حسين

العنوان الأصلي للمقال:

America's Poet : Wolf Whitman, National Geographic, Vol. 186, No. 6, December 1994

احتفى والت ويتمان - المفكر الحر، ورجل الوطنية، ووكيل الإعلانات، والثوري الذي أعلن قداسة الجسد وجدارة رغباته بأن تنظم فيها القصائد - بجمهورية من المتساوين، من الباعة المتجولين حتى الرؤساء. لم تلق رائعته «أوراق العشب» التقدير في عصره، ولكن بعد مرور قرن من الزمان لا يزال صوت ويتمان يتردد في الأسماع قوياً، وناصباً بالحياة، كصخب المدن، وعنفوان الموج المتكسر على الشاطئ.

يقول والت ويتمان في «أوراق العشب»: أيها الغريب، إن لقيتني وأنت عابر، وإن رغبت في الكلام معي، فلم لاتبادرني بالحديث؟ ولم لا أبادر بالحديث معك؟. لم أصغ لهذا الصوت قط وعلى الرغم من الولوج بالكتب، فإنني لا أقرأ ويتمان وغيره من الشعراء إلا مرغماً. ولم أحصل إلا على تقدير متواضع في دراستي للإنجليزية في الجامعة، ولم أدرس مساقاً آخر في الأدب، بعد عامي الأول في الجامعة. ولا يزال ديوان «الأوراق» قابلاً على رف كتبتي. والمقتطف السابق - الذي وضعت تحته خطاً خلال واجب مدرسي كلفته - يشع كالفنان، صوتاً تنأهى إلى سمعي منذ وقت بعيد لكنني لم أردد عليه.

وبحلول وقت ميلاد والت في العام 1819 كانت عائلته قد أقامت في لونج أيلاند على امتداد مائتي عام تقريباً. وتخللت روح الديمقراطية حياة العائلة، وسُمي أحد إخوة والت الخمسة جورج واشنطن ويتمان، ودعي الآخر بتوماس جيفرسون ويتمان، وأطلق على ثالث أندرو جاكسون ويتمان.

وتقع الدار الآن على طريق رئيسي، ذي أربعة مسارات، وعلى الجانب الآخر من مركز التسوق الذي أطلق عليه اسم والت ويتمان. وفي داخل المركز يتناول خمسة من المراهقين البيتزا. سألتهم: «هل تعرفون والت ويتمان؟». قال أربعة منهم إن ويتمان شاعر «حلو»، ولكن أحدهم أجاب: «لقد اعتقدت أنه صاحب مركز التسوق».

عندما استقر بي المقام في غرفتي بالنزل، كان الوقت قد حان من جديد لمواجهة الشعر. ففي خلال الثلاثين عاماً التي انقضت منذ دراستي لمساق اللغة الإنجليزية في العام الأول من الجامعة، لم أحاول قراءة القصائد إلا مرة واحدة. وفي العام 1948 تعرض شخص أحبه لمرض قاتل.

لقد أنجز ويتمان للشعر ما أنجزه ميجيل دي سرفاننتس للرواية، وبرتولد بريشت للمسرح، وبابلو بيكاسو لفن التصوير: ألا وهو إعادة تحديد القواعد. ومن حيث الأسلوب والموضوع يعدُّ معظم شعراء القرن العشرين في الولايات المتحدة، والكثيرون على امتداد العالم، أحفاداً له. وفضلاً عن ذلك فإن قصائد من ديوان «أوراق العشب» مقررّة في مدارس أميركا، وترجمت إلى عشرات اللغات.

وتصطف هذه الترجمات على رفوف الكتب في دار المزرعة القديمة التي ولد فيها ويتمان. وقد توجهت إلى وست هيلز في لونج أيلاند، باحثاً عن مفاتيح هذا الموضوع: من كان ويتمان؟ وما الذي غاب عني في شأنه؟

ساعدت القطع النقدية الصغيرة، التي تبرع بها التلاميذ، على شراء هذه الدار في العام 1951، فأنقذتها من الكاسحات «البلدوزرات». وللدار أبواب هولندية، وأسقف متخذة من عروق خشبية، قطعها بفأسه والت ويتمان - الكبير، وهو نجار عمل في وقت من الأوقات بالزراعة.



والت ويطمان أمريكى، فظ، أأء مآلوقات الكون؁

لأيم ءونما انتظام ومنتقء آسأ... عاكف على الأكل والشرب والمعاشرة؁

لا يفسءه الإفراط فى العاطفة.... ولا يشمآ بنفسه فوق الرجال والنساء

ولا يئأى عنهم... لا يزىء فى تواضعه عن المفارق للتواضع



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

معدية جزيرة ستاتن بنيويورك
 تشع جاذبية متوهجة وقد بدت
 كأنها تسحب الشروق في أعقابها،
 وهي جاذبية خلبت لبّ ويتمان،
 أول شاعر مدني أمريكي. وقد كتب
 يقول: إن المعديات «تتيح قصائد
 نابضة بالحياة، لاسيما إلى تقليدها،
 متدفقة، ولا تخذل خيال الشاعر
 أبداً».

العبور بمعدية بروكلين

إنني معكم، أنتم يا رجال الجيل ونساءه، أو أجيال عديدة ستأتي،

مثلما تشعرون وأنتم تتطلعون إلى النهر والسماء كذلك شعرت،

مثلي يحس أي منكم بأنه واحد من جمهور ينبض بالحياة، كذلك كنت واحداً من جمهور،

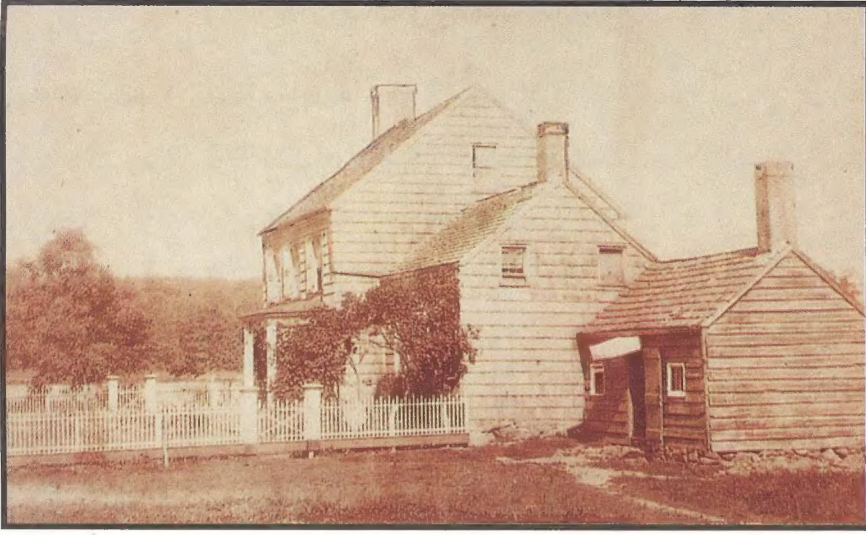
مثلما ابتهجتم بفرحة النهر والدفق المتوهج كذلك ابتهجت

مثلما تقفون وتستندون إلى الحاجز ومع ذلك تسرعون مع التيار كذلك وقفت ودفعت إلى السرعة،

وكما تحدقون في أشعة السفن التي لاحصر لها ومداخل السفن المستدقة الأطراف حدقت.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



ولد ويتمان، الذي كان ابناً لقرن قوامه التغيير، في مزرعة عائلته في لونج أيلاند في العام 1819 ولكنه أمضى طفولته منتقلاً من بروكلين وإليها، حيث كان أبوه الذي يعمل ببناء المنازل ينتقل بحثاً عن العمل. وتجذب الدار التي ولد بها ويتمان بعد ترميمها (إلى اليسار) الألوف من عشاق الشعر كل عام.

الموسيقى / بعيداً عن منتصف
ليل الشهر التاسع / فوق الرمال
الجديدة والحقول المترامية فيما
وراءها، حيث الطفل...».

تمضي عيناى شاردتين، عبر
الصفحات القليلة التالية، بانتظار
حدوث شيء ما. وعندما تصلان إلى
قول الشاعر: «ضاع الهواء بعير
الليك» يدهمني الشعور بالنعاس،
وعند قوله: «يطل القمر خفيضاً،
فقد بزغ متأخراً» أمد يدي متلبساً
جهاز تشغيل التلفاز من بعيد.

ويساورني الشعور بالذنب،
لكنني استمتع بمشاهدة فيلم جيد
على شاشة التلفاز.

وقد وجدت صديقه السلوان في
الشعر، وأوصت بديوان معين
بصفة خاصة. وألقيت نظرة عجل
على إحدى الصفحات وأحببتها،
وعلى امتداد أسبوع مضيت في كل
مكان والديوان في جيب سروالي
الخلفي. ومنحنى وجوده المادي
الارتياح، ولكنني لم أقرأ قط ما
يتجاوز أبياتاً قليلة.

أما الآن فإنني أختار قصيدة
لويتمان بعنوان «بعيداً عن المهد
المتأجج بلا انتهاء» التي يعتبرها
أساتذة الأدب واحدة من أفضل
قصائده، ويقول فيها: «بعيداً عن
زور الطائر الساخر، ناقل



السّرّ في أنه كان يحدث البحر، فالأمواج على الدوام تنبض بالحياة، وهي متأهبة أبداً للإصغاء والرد. ورغم ذلك فإن قلة منا فحسب هي التي تمضي على شاطئ مهجور تلقي القصائد. ومن الجلي أن ويتمن الشاب كان ينظر إلى الحياة - وإلى نفسه - من خلال أبعاد بطولية. امض معي، يا وائل، وحادثني عن الأصوات الداخلية التي كنت تصغي إليها: ما الذي كان يستيقظ في أعماقك؟

لا سبيل إلى العثور على إجابة عن هذا السؤال، فتأثير عائلته يبدو محدوداً؛ كانت أمه تقرأ في المقام الأول المطبوعات الدينية، وكان أبوه رجلاً فظاً يسرف في الشراب. وعانى ثلاثة من أبنائهما

على الرغم من أن آل ويتمن قد انتقلوا إلى بروكلين قبل أيام قلائل من عيد ميلاد والت الرابع، فإنه ظل محتفظاً بعشقه لريف لونج إيلاند - بالجمال البحر - المترامي، الذي ينعم بدفء الشمس!.. وغالباً ما انطلق في شبابه للاستحمام وصيد السمك وجمع الأسماك الصدفية من نوع «البطينوس» وسار على امتداد الشواطئ المهجورة في كوني أيلاند، حيث يقول إنه كان يلقي أشعار شكسبير وهو ميروس على منمع الأمواج..

وقد اقتفيت أثر ويتمن إلى الشاطئ. ومن اليسير أن يدرك المرء

لكهرباء الجسد أغني

آه، يا جسدي! لست أجرؤ على هجران أمثالك في الآخرين
والأخريات، ولا أمثال أعضائك،
أومن بأن أمثالك سيصمدون أو يسقطون مع أمثال
الروح (وأنهم ليسوا إلا الروح)
أومن بأن أمثالك سيصمدون أو يسقطون مع قصائدي
وأنهم ليسوا إلا قصائدي.



السبعة في يفاعتهم مشكلات عاطفية أثقلت كاهلهم. ولم تكن المدرسة ذات أهمية، فقد كفَّ عن التردد عليها في الحادية عشرة من عمره. ومع ذلك فقد قرأ، عن طريق استعارة الكتب حيثما كان ذلك ممكناً، «ألف ليلة وليلة» وروايات لجيمس فينيمور كوبر والسير التر سكوت، تركته جميعها «محتاجاً، محتاجاً».

كان أهم تأثير تعرض له ويتمان هو تأثير الرحلة اليومية التي بدأت على متن المدييات التي تربط بين بروكلين ومانهاتن. وفي أيام ويتمان كانت هذه المدييات، التي وأصلت رحلاتها حتي العشرينات من هذا القرن تقل ملايين الركاب كل عام.

وعلى بعد كتل مبان قليلة من مرسى المدييات في مانهاتن، تردد ويتمان على فاوولر وويلز المشتغلين بفراسة الدماغ، وكانا من خلال دراسة شكل الجماجم يحدثان أصحابها عن معالم شخصياتهم ومواهبهم. وقد خلص فاوولر وويلز إلى أن ويتمان يتمتع «بالود والتعاطف» جنياً إلى جنب مع «الكسل والميل إلى الملائذات الحسية».

إعلان عن الملابس الداخلية تجره طائرة تطل على شخص يتمتع بحمام شمس على شاطئ لونج أيلاند. وقد صدمت قصائد ويتمان التي نظمها في الجنس والشهوانية المثلية أسماء الكثيرين في القرن العشرين. وقد كتب ذلك لم يكن رداً عن المدييات التي كتبت إحدى المدييات عن ديسون: «أوراق العشب» تقول: «ربما كان تكويني الأخلاقي ملطخاً على نحو لا أمل يرجى معه، ولكنني أعترف بأنني لم استخلص سماً من هذه (الأوراق)، فهي لم تجلب لي إلا الشفاء».

عمل ويتمان بالقرب من فاوولر
وويلز كمراسل ومحرر صحافي،
وذلك بعد أعمال أخرى مثل
التدريس والتدرب على الطباعة
والنشر، لم يقدر لها أن تجتذب
اهتمامه. وكان عمله الصحافي -
المتمثل في تغطية أخبار الحرائق
والجرائم والحياة السياسية
المحلية والعبودية - التي وصفها
بأنها «جرعة مخيفة» - عملاً
راسخاً ولكنه عرضة للنسيان، كما
كتب كذلك قصصاً قصيرة غير
متميزة، ورواية بعنوان «فرانكلين
إيفانز». وكانت قصائده الأولى -
التي نشرت في العديد من صحف
نيويورك، وورد فيها قوله: «ولكن
أين، أيتها الطبيعة، سوف تقبع
الروح؟» - موحية بالغرور مع
الضحالة.

وقد طردت صحف عديدة
ويتمان من العمل، بسبب عاداته
المزرية في غمار العمل. فهو كما قال
أحد زملائه: «كسول للغاية، بحيث
يقتضي الأمر جهد رجلين لفتح فكيه
عندما يتكلم»، وكذلك بسبب تحديه
مصالح قوية تتعلق بقضايا من
قبيل أوضاع العمل والفساد
الحكومي. وقد عمل بين عامي
1842 و 1852 لحساب عشر
صحف على الأقل في منطقة

أومن بأن ورقة العشب ليست أقل شأناً من ترحال النجوم.

وإن النملة تعدّ لهما في الكمال، وكذلك حبة الرمل، وبيضه
عصفور الصعو...»

وضدعة الشجر آية السمو للأعالي،

والعقيق المقتامي سيرين قاعات السماء

وأضيّق مفصل في كفي يزرّي بكلّ الآلات، والبكرة التي تعطف
برأس محنية تتفوق على أيّ تمثال

والقار معجز إلى حدّ يذهل سنكستيوناً» من الكفرة.



رَـسُومُ الأورِكْسِدِ التي عُمرتها شمس
الضيف تفسو على كفتان الرمل في
مونتوك وبالسوقرة ذاتها تمت قصائد
ديوان «أوراق العشب» التي واصل
ويتعان لتفكيحها لتفكّر من التي
عشرة قصيدة في العام 1855 إلى
ثلاثمائة وسبع وتسعين قصيدة في
الطبعة النهائية.

«سافر معجز جداً ويسى تلك النملة
«سنكستيون» بعد جاذبي واحد إلى مله واحد وعشرون صفراً إلى ستة وثلاثين، ولك باختلاف البلاد
الولايات المتحدة وفرنسا في الحالة الأولى وبريطانيا وألمانيا في الحالة الثانية»



ويتمان. وفي يوم

زيارتي لهم لاحظت

راية تجمع بين

اللونين الأسود

والأرجواني في

مدخل محطتهم،

بينما امتدت عبر

الدھليز باقات الزهور

والشموع والبطاقات

المكتوبة بخط اليد، فقد لقي اثنان

من رجال المحطة مصرعهما قبل

أسبوع أثناء عملية إطفاء للحريق،

وأصيب ثالث بجراح بليغة.

ويمضي بي رجل الإطفاء ديف

شليفي إلى المطبخ، وهو نظيف

تماماً، ويبدو كأنه دار لعائلة كبيرة

تحتاج إلى مائدة طعام طويلة

إضافية. كان الرجال عاكفين على

إعداد طعام العشاء عندما تلقوا

المكالمة القاتلة، ويريني ديف

كثنتين سميكتين من المطاط

طولهما بوصتان، هما كل ما تبقى

من حذاء أحد الرجلين اللذين لقيا

مصرعهما. وقد حولت حرارة النار

كذلك الخوذة إلى حلية معدنية

مصهورة مما يثبت في إبرزيم

الخوذة.

أتساءل: «ما معنى أن يكون

المرء شجاعاً؟» ويرد قائلاً: «أن

نيويورك.

كان شارع

برودواي هو أكثر

شوارع نيويورك

زحاماً وحيوية.

وكان يمتد حوالي

ثلاثة كيلو مترات من

مرسى المعدية إلى

الشارع الرابع عشر. وعلى

امتداد هذه المسافة كانت هناك

مسارح ودور أوبرا وفنادق

ومطاعم. وقد كتب يقول: «إنني

أسبح فيه كأنني أسبح في البحر».

كان ويتمان يتربد على الأوبرا،

وقد أحب التغني بالحان روسيني

وبليني وموتسارت وغير دي غير

أنه كان شديد الوله بالحديث مع

رجال يتيح لهم عملهم وقت فراغ

فجلس مع سائقي عربات

برودواي، وهم رجال يسمون

بأسماء التدليل، مثل بالكي بيل

وأولد إلفانت، وتوقف ليثرثر في

محطة الإطفاء غير بعيد عن

برودواي قرب كنال ستريت.

وعلى مقربة من مقر السرية

الرابعة والعشرين عربات، والسرية

الخامسة سالام، كان رجال

الإطفاء يرحبون بالحديث مع

المارة، مثلما كانت الحال أيام



من متائق إلى حالم: أعاد ويتمان ابتكار ذاته خلال نظمه ديوان «أوراق العشب». وقد أفسحت الأزياء المتأنقة في أواخر أربعينات القرن الماضي (على نحو ما يبدو في الصورة إلى اليمين) والتي ربما تعود إلى أيام اشتغاله بالصحافة في لوزيانا - أفسحت الطريق لزيّ الطبقة العاملة في الخمسينات من ذلك القرن (على نحو ما يظهر في الصورة المقابلة). وإذ قصر والتر لحيته غدا والت الذي تدور حياته حول داره.

ما تقوله، فتحس بأنك مهم. وإنني ليساورني الشعور بالغيرة من أولئك الناس الذين ساروا في هذه الشوارع عينها وحظوا بمقابلته.

لم يقل ويتمان لأحد متى كان ذلك بالضبط، ولكن في حوالي الثلاثين من عمره، بدأ في نظم «الأوراق». وقد ساهم الكتاب المقدس، والكلاسيكات، والأوبرا، والنزعة الوطنية، وتجاربه كصحافي وعشقه للطبيعة - ساهمت جميعاً في القصيدة المناسبة من أصابعه. إن الكثير من الناس ينطلقون في كتابتهم من العذاب والبؤس. أما مصدر إلهام ويتمان فقد كان ذلك الذي جعله يشعر بالسعادة القصوى، أي الناس الذين قال إنه قد: «استوعبهم». لقد جعل من قصائده، أكثر من أي شيء آخر، حواراً شخصياً.

لماذا أصغى ويتمان فجأة لصوته؟ إن معظم الفنانين يكافحون لتقديم

تقوم بما ينبغي عليك القيام به عندما يعتمد عليك الآخرون».

في الخارج، ترك أحدهم وسط باقات الزهور قصيدة من شعر ويتمان: «إنني أتفهم قلوب الأبطال الكبيرة، جسارة العصور الحالية وكل العصور... إنني أنا الإنسان عانيت وهناك كنت».

أعوم عائداً إلى بحر بيرودواي، متطلعاً لرؤية ويتمان وسيط الحشود. كان طوله يبلغ ستة أقدام، عريض الصدر، يزن مائة وثمانين رطلاً. يرتدي سروالاً منتفخاً ومطوي الحواف في حذائه ذي الرقبة الطويلة: يدس جيوبه في سترته من قماش الكاليكو القطني. يمشي تياهاً، وقد فتح أزرار قميصه ليبدو عنقه البارز العضل وصدره الكثيف الشعر. لحية ضرب شعرها إلى البياض قبل الأوان. وجهه نظف لتوه. عينا نجلوان لهما جفون ثقيلة. كانت تلكما العينان مفتاح أحاديته. فقد كان يطرح الأسئلة، ويدعك تحلق إلى سوسنات في زرقة السماء، ويصغي إلى



ARCHIVE

<http://Archive.peta3.com>



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Shk-art.com>

برودواي

أي أمواج مذ إنسانية متدافعة ليلاً أو نهاراً!

أي غواطف، مكاسب، خسارات، توهجات تسبح في مياهك!

أي دوامات شر، قداسة وحزن، تصدك!

أي نظرات فضولية متسائلة - نبضات عشق!

نظرات شرر، حسد، سخريّة، ازدراء، أمل، طموح!

أنت أيها الباب - أيتها الساحرة - أيها المنتمى إلى الخطوط والمجموعات

الواقعة الممتدة طويلاً.

قصيدة واحدة تلتزم بالقافية، ومعظمها يركز على اهتمامات دنيوية، مثل كسب العيش، حيث تتحدث «أنشودة للأعمال» عن: «الحدادة ونفخ الزجاج، وصنع المسامير، وتعددين النحاس، والتغطية بالقصدير، وصنع الأسقف بالألواح الخشبية». ويكمن في تضاعيف الديوان القول إن الديمقراطية الأمريكية تمثل قوة جديدة ولا سبيل إلى مقاومتها: «انزعوا الأقفال عن الأبواب / انزعوا الأبواب ذاتها عن عضاداتها! /.. إنني أنطق كلمة المرور: بدائي... وأعطي إشارة الديمقراطية».

وقد عادل طموح ويطمان جرأته، حيث أراد لمواطني ديمقراطيته، أولئك الذين يسمون بالناس العاديين، أن يدمجوا «الأوراق» في إيقاعاتهم اليومية.

وسرعان ما حلت خيبة الأمل. فقد وجدت أم ويطمان، التي كان لا يزال يقيم معها، أن الديوان «مشوش». ولم يقبل إلا عدد محدود من المكتبات توزيعه، بسبب مضمونه... فقد ذكر ويطمان فيه أن الفقراء لهم نفس قيمة الأغنياء، وأن النساء أنداد

جهود محبطة للإمساك بومضات العظمة المستقبلية، أما تحول ويطمان إلى عبقري فيبدو أمراً لم يبذل فيه جهداً، ولا ح كأنما حدث من تلقاء ذاته. ولم يكن بوسع ويطمان نفسه أن يقدم تفسيراً. قال في وقت لاحق: «لقد قمت بما قمت به لأنني قمت به، هذا هو السر كله». وتوضح الصور أنه في حوالي هذا الوقت أصبحت عيناه أكثر شفافية وأكثر ترحيباً.

في العام 1855، بعد حوالي خمس سنوات، نشر والت ديوان «أوراق العشب» وقام بتوضيب جانب من حروف النص بنفسه. وضم الديوان الواقع في ثلاث وثمانين صفحة اثنتي عشرة قصيدة. ولم يدرج ويطمان اسم الشاعر، لكنه نشر صورة صغيرة له وقد بدا مرحاً، ووضع يده على خاصرته. وأكد غياب اسم الشاعر إيمان ويطمان بأن الصوت في «الأوراق» هو صوت الجميع.

وقبل ويطمان، اتبعت القصائد الرصينة قواعد صارمة، فيما يتعلق بالقافية والبحر، ودارت بصورة عامة حول العظمة والموضوعات الرومانسية. أما ديوان «الأوراق» فليست به

تقول الموظفة المتقاعد
سيسيليا سارجنت التي
تتردد بانتظام مع زوجها
ميري على حديقة «سنترال
بارك» في نيويورك:
«القرباء يحبون الحديث
معنا». وفي قصائد ويتمان
تتردد أصدااء أصوات المارة
والتجار والعاطلين عن
العمل.



المك

كانت من كنت، ها أنا أضع يدي عليك، لتغدوا أنت قصيدتي،
أحس بشغلي قريبا من أذنك..
أحببت القدر من النساء والرجال، لكنني لم أحب خيرا منك..
عجوز أو شاب، ذكر أو أنثى، وقع، وضع مرفوض من الباقي،
أيا ما كنت يعلن عن ذاته،
من خلال الميلاد، الحياة، الموت، الدفن،
الوسائل متوالية، وما من شيء يفتقر فيه،
وعبر نوبات الغضب، الخسائر، الطموح، الجهل، الضجر، تشق هويته أنت سبيلها



للرجال، بل
والأسوأ من
ذلك أنه في
عصر كانت
قوائم البيانو
تغطي مراعاة
للاحترام،
تغني الشاعر
بالجسد
البشري. وقال
أحد النقاد: إن
ويتمان:

«جلب الدلو
القذر إلى قاعة
الاستقبال».

كتب ويتمان يقول بعد زيارته للجرحى قرب فريديريكسبرج (أعلى
على اليسار): «إن من أول الأشياء التي وقعت عليها عيناى في
المعسكر كومة من الأقدام، والأذرع والسيقان... إلخ تحت شجرة
أمام مستشفى». وقد نجا جورج، شقيق ويتمان، من المعركة،
وكذلك من المذبحة التي وقعت في أشتينام (إلى أعلى)

ولما كانت
مؤسسة فاوولر

وويلز قد سرت سروراً بالغاً
بإشادة ويتمان بفراصة الدماغ،
فقد طرحت «الأوراق» في حوانيتها.
وعلى الرغم من أنه لم يتم إلا بيع
نسخ قليلة، فإن ذلك لم يثبط همة
ويتمان، فقد كان، كما وصفه أخوه
جورج: «أكثر عناداً من حمولة من
قوالب الطوب».

وفي غضون ذلك بعث ويتمان
بـ «الأوراق» بالبريد إلى رالف
والدو إمرسون، شاعر أمريكا
الأول. ولم يكن لدى ويتمان من
الأسباب ما يحذوه إلى انتظار رد،

فالرجلان لم يلتقيا قط، وليس لهما
أصدقاء مشتركون.

وقد كتب إمرسون في معرض
الرد على ويتمان يقول من
كونكوردي في ولاية ماساشوستس:
«فركت عيني قليلاً لأتيقن من أن
شعاع الشمس هذا ليس وهماً
[فديوان الأوراق] هو أكثر الأعمال
التي ساهمت بها أمريكا لماحية
وحكمة».

وكتب ويتمان، الذي لم يكن
بالغ التواضع يوماً، مراجعات غير
موقعة لديوانه قامت بنشرها

مسقط رأس والت
ويتمان التي تحفظ
كنوزها هنا بينما تقوم
ببناء مركز يتردد عليه
الزوار. وقد عدت لقراءة
إحدى النسخ التي يبلغ
عدها أقل من مائة
وخمسين نسخة من بين
النسخ الأصلية لديوان
«الأوراق» والبالغ
عدها 750 نسخة.



وإذ ألقى نظرة عجل

على المقدمة، التي كتبها ويتمان للديوان،
أجد موجزاً لفلسفته!

«أحبّ الأرض والشمس
والحيوانات، إزدر الثروات، اعط
الصدقات لمن يطلبها. وقف إلى جوار
الأبله والمجنون، وكرس وقتك وعملك
للآخرين، أبغض الطغاة، ولا تكثر
من الجدل في أمر الله، كن صبوراً
ومتعاطفاً مع الناس، لا تنزع قبعتك
لشيء معلوماً كان أو مجهولاً أو لأي
رجل أو لأي عدد من الرجال، وامض
على هواك مع الأقوياء الذين لم يتلقوا
من العلم الكثير ومع الشباب
والأمهات.. محص كل ما قيل لك في
المدرسة أو الكنيسة أو في أي كتاب.
وانبذ كل ما يسيء إلى روحك، عندئذ
سيغدو لحكم ذاته قصيدة عظيمة».

صحف عديدة. وجاء في إحدى هذه
المراجعات «أخيراً يطل علينا شاعر
ملحمي أمريكي» وجاء في أخرى: «إننا
نعلن مقدم فيلسوف عظيم. وربما
شاعر عظيم». ولكنه أحرز جانباً من
شهريته لأنه كان من السهولة البالغة
معارضته معارضة شعرية. وفي العام
1857 قدمت «الأكزامنر» اللندنية
صياغتها لإحدى قصائد ويتمان:
«إبريق الشاي، خمسة فناجين قهوة،
علبة السكر، الغطاء، أربعة أطباق، وستة
أكواب».

ونسخ «الأوراق» التي تجاهلها
الناس أو سخرُوا منها تبلغ قيمة كل
منها الآن أربعين ألف دولار. وأقف في
قبو أحد بنوك لونغ أيلاند مع بربرة
منرور بارت المديرية التنفيذية لمؤسسة



الشوذة تقسي

أنت أيها البحر! إليك أسلم نفسي أيضاً، وليس ما تعتقد،
 لنج من الساطية أصابعك المفضة بالنداء،
 وأحسب أنك ترقش الإبحار دون أن تفسح
 لأم لفا من جولة سفا وهالدا أترع لياي قايديني عن مرأى البر.
 ترفق بي، وهذميشي بنعاس ستخرج عالموج،
 وتطعني ببلك مترع مشكا، يستوري أن أبانك الغطاء.



ARCHIVE

THE JOURNAL OF THE ARABIC WORLD

أحد حرائق الشواطئ، يشاهد بشار
بحر العاصف ويترك الموح اسم
شاطئ، موشوك بلمو بورك، وشكر
أصبح شمس احتسار وانت وشار
الستة لفة في صر احتساب حيث
وأحد العنبر سرقة من كوالتر
كرايورك والقد شعر في البحر

كلمات جميلة له نغمها، لكنني لا أفهم ما أقرأه، وأشعر بعث ما أقوم به، ويمنعني شيء من الاستمرار في القراءة. «عقائد ومدارس معلقة مؤقتاً/ عاكفة على ذاتها مغتبطة بما هي عليه، ولكنها لم تتعرض للنسيان قط / ألوذ بها في السراء أو الضراء، وأسمح بالحديث لدى كل خطر/ الطبيعة دونما كبج لجماحها وبطاقتها الأصلية».

أرجوكم أن تعذروني، فلم يعد في وسعي إلقاء الشعر بصوت عال. تأتي القصيدة على ذكر دور وعطور ثم تصف ثمانية وعشرين شاباً، إنهم يسبحون، وترقبهم امبرأة في مقتبل العمر من وراء ستار، وتجدهم جذابين، ثم ماذا؟ هنا يبدأ مشهد لا رابط له بما سبق.

وعلى الرغم من أن ذلك يثبط همتي، فإن الشاعر جوزيف برودسكي، الفائز بجائزة نوبل للأدب عن عام 1987، يخبرني بأن قراءة الشعر بصوت عال هي

وفي المقدمة كذلك تعليمات حول كيفية قراءة «الأوراق» حيث يقول ويتمن: امض إلى الهواء الطلق. وفي تلك الليلة عملت بنصيحتي، واخترت قصيدة «أنشودة ذاتي». عليك بتجربة هذه النصيحة. افتح هذه المجلة، وامض إلى خارج الدار واقرأ معي بصوت عال:

«بنفسي احتفي، وإياها
أنشد / وكل ما آخذه على عاتقي
ستحمله على كاهلك / فكل ذرة
تنتمي لي هي أيضاً لك.

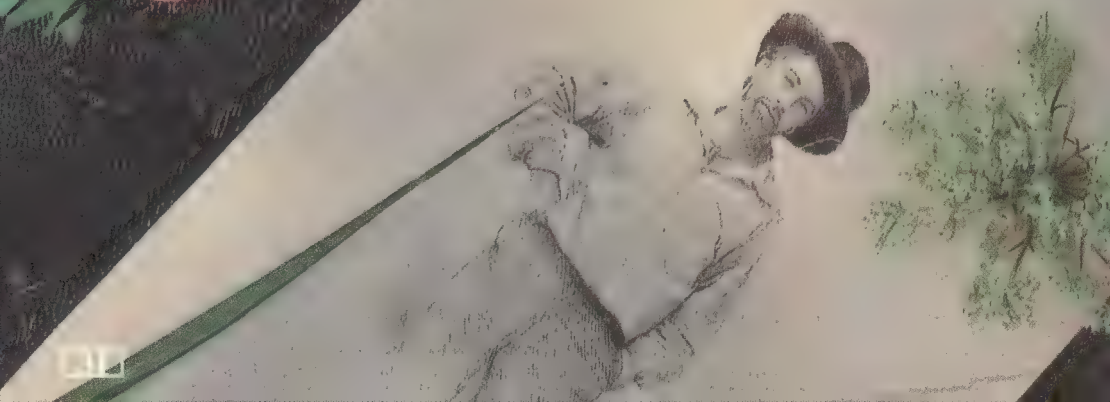
أمضغ رغيف خبز وأدعو
روحي / أنحني وأقطع رغيف
خبز على مهل راصداً وريقة من
عشب الصيف.

لساني، كل ذرة من دمي،
تشكل من هذه التربة، من هذا
الهواء / ولدت ها هنا لأبوين
ولدا هنا لأبوين على النحو ذاته
وأسلافهما على الشاكلة عينها /
إني لأبدأ، وأنا الآن في السابعة
والثلاثين وبكامل صحتي / آملاً
ألا أتوقف حتى الموت».

رمية شعرية بغير رام، هكذا تبدو الطبعة الأولى من ديوان «الأوراق» التي صدرت في بروكلين وسط موجة من الفتور البالغ. وقد نظر النقاد إليها باعتبارها عملاً غريباً، ولكنها تميزت في المقام الأول بالصورة الأنيقة المطبوعة بشكل غائر على الغلاف، وهي صورة المؤلف وكذلك نظراً لأسلوبها «الغرائبي».



Digitized by
ARCHIVE
<http://Archivesola.Sakhril.com>





امراة تنتظرني

ليسوا أقل مما أنا عليه مثقال ذرة واحدة،

لوحث وجوههم السيوس متألقة ورياح عاصفة،

للحمهم الليونة والقوة الإلهية العريقة،

يعرفون كيف يسبحون، يجذفون، يركبون الخيل، يصارعون،

يرمون، يركضون يهربون، يتراجعون، يتقدمون،

يقاومون، يدافعون عن أنفسهم،

إنهم مطلقو الصواب في التماس حقوقهم وهم هتادنون،

واضحون، ومالكون لأنفسهم.

الاهتمامات الأخرى أكثر جدوى من الشعر. لقد سلب منهم الكثير على هذا النحو، وينبغي عليهم أن يمنحوا الشعر فرصة أخرى».

ويريد برودسكي أن يقدم العون من خلال وضع «الشعر في الأماكن التي يقصدها الناس قتلاً للوقت». ويعمل أندرو كارول، وهو أحد أبناء واشنطن العاصمة وفي الرابعة والعشرين من عمره، مع برودسكي في مشروع الشعر الأمريكي وتعلم القراءة والكتابة. وقد وضعاً عشرة آلاف ديوان شعر — من بينها دواوين تضم قصائد ويتمان الأكثر ذيوياً على الموائد المجاورة للأسرة في الفنادق الأمريكية. ويقول كارول: «إن الدواوين تسرق كل يوم، وذلك أمر عظيم، فقد أصبح الشعر جزءاً من حياة الناس».

وقد عثرت امرأة على الديوان، ثم مضت مخترقة غابة قريبة، وهي تقرأ القصائد بصوت عال. وقد قالت فيما بعد إن كل قصيدة: «مست جزءاً من روحي لم يمس من وقت طويل».

ويتمتع كارول بثقة تنبعث من عدم معرفة ما يعتبر مستحيلاً، وهو يقول: «إننا نريد إيصال الشعر إلى كل فندق وغرفة مستشفى وسجن ومكتبة مدرسة ودار رعاية مسنين في أمريكا».

ومن شأن والت ويتمان أن يسعد

أفضل طريقة للعثور على ويتمان. ويوضح أن: «الشعر قصد به أن يلقي، وذلك أدعى للاستغراق فيه من القراءة الصامتة، فأنت لا تسمع الفحوى فحسب، وإنما تسمع الصوت العذب للكلمات بأسره. ولا شيء يفوق الكلمة المنطوقة حتى ولو كنت تحدث نفسك».

ويرى برودسكي، الذي يقوم بالتدريس في ماونت هوليووك كوليج، أنني خرجت عن المسار عندما توقعت أن تقدم القصيدة قصة أو دراما تبقي على انتباهي. وهو يقول إنه يتعين علي بدلاً من ذلك أن أدرك أن الشعر يقدم أموراً ليست متاحة في أي مجال آخر: المشهد المكثف، الانفعال والقصة، لمحة عن شيء أعظم من ذواتنا، إشارة توقف تمنعنا من الاندفاع من لحظة إلى أخرى. ويختتم برودسكي حديثه بالوصول إلى أن: «الشعر حافز ذهني يمكن إذا تملك المرء ناصيته أن يعجل بشفاء المعاناة أو يدفع للشعور بالنشوة»!!

ولكن برودسكي يقول كذلك إنه على امتداد التاريخ لم يقرأ الشعر إلا واحد في المائة من الناس في أي مجتمع بعينه.

وأتساءل: «إذا كان الشعر يقدم الكثير مما هو متميز، فلماذا الانخفاض البالغ في هذه النسبة؟».

ويرد برودسكي: «الناس مشغولون أكثر مما ينبغي، وهم يقتنعون بأن

هاتفياً في بيرت بأستراليا، حيث يقضي إجازة تفرغ أعقت سنوات من العمل في جامعة كونكتيكت. ورسم شيء ما في صوته صورة رجل ينظر حوله على الدوام، باحثاً عما هو طريف وممتع.

وأسأله: هل كنت تقفز على قمطر مثلما يقفز روبن وليامز في الفيلم.

ويأتي الرد: «نعم، كنت أفعل ذلك لأساعد الطلاب على تعلم النظر إلى الأمور بطريقة مختلفة. فإذا كنت تقفز على القمطر في فصل دراسي فلا بد لك من أن تكون على يقين تام من أن لديك ما تقوله. وقد درست لصف دراسي من التلقت قمطري تماماً حيث لا يستطيع الطلاب مشاهدتي. وكل ذلك بالتوفيق، على الرغم من أنه بعد حوالي ثلث الساعة أنني ظهري.

ويخبرني بيكرنج بأنه الآن وهو في الثالثة والخمسين من عمره يفضل قصيدة «أكلو اللوتس» لتينسون ذات القافية التي تدفع النعاس إلى الجفون على «قظاظ» ويتمان. ويصف نظام حياته اليومي المؤلف: «إنني لا أعمل، فأنا جواب آفاق كبير، أجوب

بهذا، ولكن الأمر، كما علمت، يمكن أن يقتضي أكثر من كتاب وغرفة في نزل لدفعك إلى قراءة الشعر. إنني بحاجة إلى مدرس اللغة الإنجليزية الذي لعب دوره روبن وليامز في فيلم «جمعية الشعراء الموتى» الذي تم إخراجة في العام 1989، فقد أمر طلابه بأن يمزقوا صفحات المقدمة من كتبهم المقررة في الشعر. وقال وليامز: «تعلموا أن تفكروا لأنفسكم!» وقد حدثني بأن الشعر يمكن أن ينشط النزعة الرومانسية، وأمسك بجوهر عاطفة ويتمان وسجله على السبورة: «لقد أطلقت صيحتي البربرية (وامب) على أسطح الدنيا».

ويقول سام بيكرنج، وهو المدرس الحقيقي الذي لعب وليامز دوره: «الفيلم واقعي تماماً، فقد كنت في الرابعة والعشرين من عمري في العام 1965 وأقوم بتعليم طلاب في الخامسة عشرة من عمرهم في أكاديمية مونتجمري بيل في ناشفيل بولاية تينيسي، وفي وقت لاحق استخدم أحد طلابي مذكرات محاضراتي التي دونها لإنجاز سيناريو الفيلم».

وقد اتصلت بسام بيكرنج

«جواهر الأمر هو الخبرة». هذا هو ما يؤكده جيم كيل، عامل الأسقف الذي تشمل قائمة مهامه: «أسقف الألواح الخشبية المتراكبة، الأسقف المعدنية، الأسقف المطاطية، الأسقف النحاسية، أسقف الورق المقطرن، وأسقف الحصى». وقد نبذ ويتمن نفسه العمل الشاق، واختار مهنة مكتفية وهو في السابعة عشرة من عمره.



أسمع أمريكا تغني..

أسمع أمريكا تغني، أسمع أغنيات عيد الميلاد المتنوعة،
أغنيات الميكانيكيين، كل يغني أغنيته على نحو ما ينبغي أن تكون مرحة وقوية.
النجار يغني أغنيته بينما يقيس لوحه أو عرقه الخشبي،
البناء يغني أغنيته بينما يتأهب للعمل أو ينتهي منه،
النوتي يتغنى بما يخصه في قاربه
والبحار يغني على ظهر المركب البخاري،
صانع الأحذية يغني وهو جالس إلى طاولته، وصانع القبعات يغني وهو واقف.

قصيدة لويتمان. وبدلاً من قراءة صحيفة خلال انتظار أحد الناس، فإنني أثرت مع الغرباء. وناقش موضوعات، مثل حفر الشوارع والزيارات العائلية، وهي موضوعات غير مهمة لكنها تهم الجميع في الوقت نفسه. وفي الغد أجد نفسي على نضد مطعم مزدحم لتناول الوجبات الخفيفة. وبدلاً من تجاهل الأحاديث التي تدور حولي، أصغي، فيما تنتهاهي إلى سمعي عبارات مقتضبة. وفي اعتقادي أن مثل هذه اللحظات تقربني من والت ويتمان.

ويوضح لي باتش أدامز، المهرج الذي يبلغ التاسعة والأربعين من العمر، أن العشور على ويتمان بالفعل يقتضي من العمل ما يفوق ذلك بكثير - ويحييني في داره الكائنة في أرلنجتون بولاية فرجينيا - وهو رجل طويل القامة، حيث يبلغ طوله ستة أقدام وأربع بوصات، وله شارب كمقبض دراجة يرتفع إلى أعلى بزاوية قائمة، ويجمع شعره المسترسل في صورة ذيل حصان، ويرتدي سترة بنية من القטיפ، وأحد جوربيه أصفر والآخر برتقالي، وسرواله أخضر فضفاض، ويوضح لي عملياً أنه يمكن جذب هذا السروال إلى أعلى

شوارع المدينة، أو أمضي إلى الأدغال، حاملاً نظارة مكبرة، وأعكف على معرفة كل شجرة وزهرة وحشرة، لكي أحتفي بها، وأساعد الآخرين على الاحتفاء بها.

وهو يتوقع جملتي التالية فيوافقني قائلاً: «نعم ذلك يبدو كما لو كان من أقوال ويتمان».

وأسأل: «ما النصيحة التي توجهها لمن يريدون العشور على ويتمان؟».

ويرد بقوله: «أن تتذكروا أنه جعل الشعر يحتفي بالأشياء التي لا تعتبر عادة شعرية، وأن تتمهلوا في ملاحظة العالم من حولكم، وأن تدركوا أن ما هو عادي ليس إلا شيئاً فذاً».

وأتي على ذكر التقدير المتواضع الذي حصلت عليه في دراسة اللغة الإنجليزية، فيقول: «لقد حصلت بدوري على تقدير متواضع، ولكنني لم أعرف اليأس ولا الاستسلام».

والأخذ بنصيحة بيكرنج أمر طريف وممتع. وتعطى قائمة بالأشياء التي أراها وأنا واقف على درج داري الأمامي شعوراً بمطلع

في أحد مهرجانات الشوارع في بروكلين (إلى
أسفل) وهي من نوعية المناسبات التي أحبها
ويتمان، يبادر الأطفال إلى المعانقة.

ARCHIVE

<http://archive.veeta.sa.com>

كان هناك طفل يتغلق كل يوم..

كان هناك طفل يتغلق كل يوم

وأول شيء يتغلق إليه ويتغلق به دمه، أو شغاق، أو حب أو رغبة، يدخل
إلى إقامته (ويتردد به)

ويغادر الشراء بضعة من اليوم أو بعض يوم، أو استوائ عميقة

أو لدورات متطولة من السنين

حتى ليبلغ صدره في يُسر، وهكذا يغدو بمثابة سروال قصير، ويضع على رأسه قبعة مربعة ذات جيب سحري يضم أنفه المستعار.

وقد أودع أدامز شهادة تخصصه في الطب في مكان ما في قبو داره جنباً إلى جنب مع اثني عشر ألف كتاب. ويقول في هذا الصدد: «إنني شديد الحماس للمرح والمتعة، وقد دلني والت على الطريق». وعلى الرغم من أنه قوي البنية، متينها، فإن صوته يجعلني أميل إلى الامام لأسمع ما يقول.

ويتابع أدامز حديثه، تاركاً أولى كلماته تنداح بعيداً، كأنه ليس ثمة حاجة إلى المزيد «ويتمان. كم من أولئك الكتاب ناقش المرح والمتعة؟» ويقول أخيراً: «كل شخص آخر يصف المشكلة من حيث أبعادها، أما ويتمان فهو لافتة من أضواء النيون تحمل الحلول. وأنا أحاول نثر غباره في كل مكان».

يرتدي أدامز زي المهرج، فيما نحن نمضي منطلقين جـواً إلى مورجنتاون بغربي فيرجينيا. ويتجمع حوالي مائتي محترف للرعاية الصحية وهو من بينهم في قاعة اتحاد طلاب جامعة وست فرجينيا في إطار انعقاد فريق عمل

لدراسة المسرح والمتعة. وفي إطار أحد نشاطات الفريق يجعلنا أدامز نجلس ونغمض عيوننا، ونجعل أجسامنا تلمس أربعة غرباء على الأقل، ثم نفكر في الأمور التي تجعلنا سعداء، ونتشبت بها بقدر الإمكان، ونهتف بها عالياً. وسرعان ما تتردد الأصوات في القاعة وكأنها قصائد ويتمان تلقى على الأسماع.

ويشبه جانب كبير من رسالة أدامز رسالة ويتمان: إن جسمك جميل، وأنت وحدك الذي يمكنك أن تقلل من شأنك. كن طلعة بدلاً من الميل إلى إصدار الأحكام. وعليك بتحدى الحكمة المتفق عليها. ثم يقول إن أعظم الأمور أهمية أن تمضي فيما يدعوه ويتمان بـ «الطريق المفتوح».

ويستطرد أدامز قائلاً: «هذا الطريق المفتوح يمتد أمام الجميع، فابتهج بالجانب الخاص بك منه. وامض وراء أحلامك، اعثر على طريقك وامض فيه قدماً».

ويبدأ أدامز في إلقاء قصيدة «أنشودة الطريق المفتوح» لويتمان: «على قدمي وبقلب نشوان أمضي في الطريق المفتوح / مترعاً بالصحة، حراً والعالم يترامى أمامي / الدرب البني

الأحيان، وفي أحيان أخرى يصبح هو أنا، محدثاً الآخرين.

في بعض الأمسيات أقرأ شعر ويتمان خمس دقائق فقط، وحتى عندئذ يتركني مهتاج النفس، متقد المشاعر.

وعلى الرغم من أن قلة قليلة من الناس هي التي منحت «الأوراق» خمس دقائق من وقتها في خمسينات القرن الماضي، فإن والت كرس معظم وقته لكتابة قصائد جديدة، وواصل رحلات متعته في برودواي مضيفاً محطة توقف مسائية في قبو «بفاف» للجنة في برودواي إلى الشمال مباشرة من «بليكر» قرب ما يعرف الآن باسم «سوهو». وقد دأب أدباء نيويورك على اللقاء حول مائدة بفاف الممتدة، وهم يتجادلون ويرفعون عقائرهم بالغناء بينما النذل يقدمون الجعة والمقبلات. وغالباً ما تواصلت حتى الفجر السجلات الشعرية، التي تنافس الشعراء خلالها على الفوز بالتصفيق والتهاتف.

كان ويتمان يجلس منزويًا في الركن بهدوء، والقبعة على رأسه وقميصه مفتوح. وكان بعض رواد بفاف يعتبرونه عبقرياً - والكثيرون منهم اقتدوا بإمرسون وكتبوا عنه مراجعات متوهجة بالدفء والحماس - كما كانوا يشجعونه على إلقاء قصائده التي لم

الطويل أمامي يمضي حسبما اختار».

ويغدو صوته همساً يجذبنا نحوه إلى حد الابتلاع: «أنا من الآن فصاعداً لا أطلب حسن الطالع، فأنا حسن الطالع مجسداً. ومن الآن فصاعداً لن أذمر، لن أوجل شيئاً لن أحتاج لشيء».

إن هذه اللحظة تمثل بالنسبة لي لحظة الاكتشاف. وأدرك أن كون المرء «ويعتبر» لا يعني كونه شاعرياً، وإنما يعني أن تمضي قدماً في طريقك، وأن تقدر ما تصادفه على امتداد الدرب.

ويكشف أدامز ما غاب عن قراءتي لويتمان. فسواء كنت تقرأ شعره في دخيلة نفسك أو بصوت عال فإن عليك أن تشارك، ذلك أنك لا تستطيع دخول هذا المجال كما لو كنت سائحاً. فقراءة ويتمان لا تشبه قراءة رواية، أو مشاهدة فيلم. وليس بمقدورك القعود على نحو سلبي بينما تمضي بك أحداث قصة سراعاً. وإنما الإيقاع والشعور ينبغي أن يأتيًا منك ومن الشاعر معاً. أحضر آمالك وخيالك ومخاوفك، فأنت جزء من الفن.

لقد انتهى بحثي من جوانب عديدة وعثرت على «الأوراق»، ذلك الديوان الشخصي للغاية، والشديد الزخم، كما عثرت كذلك على ويتمان. ما من أحد يستطيع القول أين ينتهي الإنسان وأين يبدأ الإبداع. فويتمان يحادثني في بعض



مثل ويتمان أمام المصور في العام 1869 وقد عجلت الحرب بتقدمه في العمر مع رفيقه بينتر دويل، وهو متمرد سابق وسائق لعربة ترولي في واشنطن. وإذ حل المرض بساحة الشاعر فقد اعتكف في كامدن بنيوجيرسي، حيث أوى أحد مقاره السابقة (في أسفل) المشردين إلى أن أصابه حريق في سبتمبر الماضي.



كان ويتمان يسير على امتداد برودواي في منتصف إحدى الليالي. غير بعيد عن «بفاف» عندما هتف فتية توزيع الصحف بعناوينها معلنين نبأ هجوم القوات الكونفدرالية على «فورت سمتر»، وهو الهجوم الذي استهل الحرب الأهلية الأمريكية، وإذ أدرك ويتمان أن ديمقراطيته الأمريكية الحبيبة قد واجهت خطراً قاتلاً،

تنشر. وهكذا دأب والت على دخول حانات الطبقة العاملة ليكون مع الناس الذين اعتقد أنه يكتب لهم.

ويضم المبنى الذي كان يحتوي «بفاف» اليوم حانوتاً للمواد الغذائية. وأشرح لهم ما كان يتألق في القبو ذات يوم، غير أن مندوبي المبيعات لا يبدون اكتراثاً ويقولون «أتريد شراء أي شيء» وينتهي حوارنا.

البيت الأبيض في سنا القمر

البيت الأبيض لقصائد المستقبل، والإحلام والحاسي،

شباك في سنا البدر الفاعم الواقف (العملاء) -

الواجهة اللديعة، وسط الأشجار، تحت سنا القمر المتألق الفياض

مفعماً بالحقيقة، مترعاً بالوهم

الأشجار المتنوعة بلا وريقات والحيث يلفها،

بجذوعها وقروعها التي لا تحضر لها

تحت النجوم والسماء -

بيت الأرض والجمال والليل

ARCHIVE

www.archive.org

البيت الأبيض يكسوه النعاس تحت
رداء من خلود الصباح المسمر، البيت
العاصمة الأمريكية، حيث أقام
ويتمن خلال الحرب الأهلية
الأمريكية، وإن روعه فوق الأسماء
أنشأه، مضي يزور المستشفيات في
العاصمة مواليداً جرحى الحائزين
ومخلفاً عنهم وقد كتب يقول: «إن
يكون للحياة جاذبية بالنسبة لي إنما
قد لهدت البلاد السقوط»



عندما ازدهر آخر الدلائل في الغناء الإمامي

ARCHIVE

على صدر الربيع والأرض وسط المدن
في قلب معرات الأسماء والخيالات العتيقة
مؤخرة مرثشا الحيلام الرمادي

وسط العشب في الحقول على جانبي الممرات، وغير العشب المتراخي بلا انتهاء،
عبر القمح الذهبي السفائل الذي نهضت كل حبة فيه شامخة في الحقول البنية
القاتمة عبر شوار أشجار التفاح ذي البياض والحمرة الوردية في
النساتين، حاملاً جثماناً إلى حيث مستقره الأخير في القبر،

كذلك يرحل تابوت أثناء الليل وأطراف النهار،

السرعة تسلب الخصرة - ونهر
الهدسون. الوضوح قرب
البناني بنيويورك على الطريق
الذي تحفه الحواجز والذي
سلكنه ركب جنازة لنكولن،
الذي أقام ويتمان له نصباً
يخلده في رسائله وتذكاراته
(في الجزء المؤطر من الصورة).
وكان لنكولن هو الملهم
الديمقراطي الكبير للشاعر،
وقد جعل اغتياله رؤية
ويعتقد المتألفة لأمريكا تصاب
بالإعتماد على نحو مطلق.

فقد عقد العزم على أن يشارك الأمة
معاناتها، من خلال التخلي عن «اللحوم
المثقلة بالدهن ووجبات العشاء
المتأخرة» وكل المشروبات باستثناء الماء
والحليب.

وفي ديسمبر 1862، أي بعد عشرين
شهرًا دموياً من اندلاع الحرب، قرأ
ويعتقد في الصحيفة أن جورج ويتمان -
الذي كان ضابطاً في كتيبة نيويورك
الحادية والخمسين - قد جرح في
فريدريكسبرج بولاية فرجينيا. وعلى
الرغم من أن والت كان يشعر بالابتعاد
عن عائلته - حيث قال يوماً: «أن يكون
رجل أخاك بحكم رابطة الدم لا يجعله
أخاً حقيقياً» - فإنه كان يشعر بالولاء
دائماً لها، فأنطلق على الفور للعثور على
أخيه.

واقترقى أثره، فارتحل جنوباً انطلاقاً
من العاصمة واشنطن حيث سافر والت
بالسفينة والقطار - ماضياً عبر المزارع
والتلال الخفيضة والبلدات الصغيرة.
وبين واشنطن والعاصمة الكونغرسالية
ريتشموند لاتقيم الطبيعة إلا حاجزاً
واحداً كبيراً هو نهر راباهانوك. ومع
اقترابنا من النهر توضح الأرض
الفسيحة كيف فرضت الجغرافيا
الاستراتيجية العسكرية التي تم
اتباعها، فقد حاول جيش الاتحاد المضي
عبر أسهل موضع للعبور عند

ARCHIVE
Sakhrat.com



فريدريكسبرج.

أقام قادة قوات
الاتحاد مقراً رئيسياً
لقيادتهم في «تشاتهم
هاوس» وهي مزرعة
تطل على معبر
فريدريكسبرج. وعندما
وصل ويتمان عرف أن
أخاه لم يصب إلا بجرح
سطحي في وجنته. لكن
والث شاهد نتائج قرار
جنرال ميجور أمبروز
بيرنسايد بهجوم رجاله
صعوداً للمرتفعات

على القـوات

الكونفدرالية

المتنطرة وراء

حجري.

ضمت «حفر

المعركة» جثث ألف

وثلاثمائة جندي

اتحادي لقوا حتفهم في المعركة.

وافترش آلاف الجرحى الجليد،

وظل الكثير منهم خمسة أيام في

العراء. أما سعداء الحظ فقد رقدوا

على أوراق الصنوبر الإبرية. وكان

الجراحون الذين عالجوا جراح

الذراع والساق بالبر ما زالوا

يعملون مناشيرهم. ولفتت أكوام

من الأذرع والسيقان المبتورة،

لم يبق من هذا الحـرب الجميل أن ظهر بين بني

الناس. تلك كانت من أجمل أحداثها أحد زوار كامدن حيث

عهد ويتمان. وجد الممدية الأمانات القلبية - إلى الترفيه عن

العمال والشخصيات البارزة بألقائه لأشعاره. وقد لفظ

أنفاسه الأخيرة في سلام في عام 1892 في داره بشارع ميكل

(إلى اليسار) وسط فيض لا نهاية له من الرسائل

والمخطوطات والقصاصد.

بجوار أشجار الكتلة الممتدة،

الأنظار إلى عيادة الجراحة التي

أقاموها في الهواء الطلق.

واليوم، حتى في برد ديسمبر،

تعد هذه المنطقة من المناطق المحببة

لدى السياح، فهم يعجبون

بأشجار الكتلة، وبالمشهد الذي

يتراءى للعيان عبر مروج تشاتهم



ARCHIVE

لأخذ إخوانه يقول: «إنني أمضي بالأمور على مهل، فالقاعدة هي أن تأتي للعمل في التاسعة صباحاً وتنصرف في الرابعة بعد الظهر. ولكنني لا أحضر في التاسعة، ولا أبقى حتى الرابعة ليلاً عندما أريد ذلك».

كان بالغرفة التي استأجرها ويتمان فراش، ومائدة من خشب الصنوبر، وموقد معدني صغير. وكان يعدّ الشاي في إبريق صغير، ولديه وعاء عميق واحد وملعقة واحدة، ويتناول طعامه بعد أن يضعه على قطع من ورق بني، يحرقها عقب الأكل. وخلال ساعات فراغه دأب على زيارة مستشفيات الجيش. وغالباً ما كان الجنود الجرحى والمرضى

هاوس المجزوزة العشب، ثم يطلقون على مهل إلى البلدة لشراء طلقات رصاص من طراز الحرب الأهلية لقاء خمسة وسبعين سنتاً للطلقة.

غير أن ما رآه ويتمان غيره للأبد. فقد سحب الجرحى إلى واشنطن، التي كانت مستشفياتها تضم من الرجال ما يتجاوز سكانها في العام 1850، واستأجر غرفة، وعثر على عمل لبعض الوقت ككاتب حكومي، يقوم في غماره بما تؤدّيه الآن آلات التصوير الاستنساخي. وبعد ذلك بعامين عثر على عمل ككاتب حكومي متفرغ، وتلقى نتيجة لذلك منحة مالية من المسؤولين الذين أعجبوا بشعره. وكتب ويتمان

يرقدون على بطانيات متسخة وإلى جانبهم أكوام من الضمادات الملطخة بالدماء. كانت الجروح والقروح المفتوحة كثيراً ما تتعرض للتقيح، والرجال يطلقون الأنين والصراخ، وبعضهم يلقي النكات، دون أن يلاحظ أن الآخرين وهم فتية لايتجاوزون الخامسة عشرة من أعمارهم، كانوا يحتضرون.

سار ويتمان بين هؤلاء الرجال، كما عبر بنفسه، مثل: «جاموس بري هائل». كان يرتدي بدلة رمادية، ويعتمر قبعة مكسيكية عريضة الحافة، وقميصاً متسخاً، وفي طية صدر سترته زهرة أو عود أخضر، منتعلاً حذاء طويل الرقبة، مما يستخدم في الجيش، أعلاه من الجلد المغربي الأسود. وكان يتحدث في معظم الوقت، وفي بعض الأحيان طوال الليل. وقد كتب لأمه يقول: «إن الرجال جائعون وظامئون للاهتمام بهم، وهذا الاهتمام هو في بعض الأحيان الشيء الوحيد الذي يخفف مصابهم». وربما حققت صحبة ويتمان والمرح المنطلق منه ما قد يتجاوز ما حققه الأطباء للكثير من الجنود الذين كانوا يعانون الوحدة ويتوقون للعودة إلى بيوتهم.

لم يكن لويتمان وضع رسمي، فالهيئات الأهلية، التي تعلمت من التجربة البريطانية خلال حرب القرم، ساعدت على تلبية احتياجات العسكريين للتمريض. وكانت المتطوعات للعمل في إطارها من النساء العجائز والمتوسطات الأعمار، وكان ويتمان مثلن معرضاً للإصابة بالتيفوئيد والسّل والإسهال المزمن وغير ذلك من الأمراض، كما كانت المخاطر النفسية حقيقية، وقد بدأ ويتمان في المعاناة من ليالي الأرق، وفقدان الوعي «وآلام تعسة في الرأس» وعجز عن الكتابة، وازداد وزنه ثلاثين رطلاً.

قليل سنوات من تولي أبراهام لنكولن السلطة، عبر ويتمان عن اشتياقه إلى «الرئيس المخلص» «الآتي من» الغرب الحقيقي، الكوخ الخشبي، الرُحْب المجتث الأعشاب، الغابات، السهوب. ثم ظهر لنكولن كأنما كان ظهوره تلبية لهذه الأمنية. ولم يقدر للرجلين اللقاء قط. غير أنه خلال الموسم المتقدم في العاصمة كان ويتمان يقف عند ناصية جادة فيرمونت وإل ستريت فيما ينطلق لنكولن وبصحبته ما يتراوح بين خمسة وعشرين فارساً إلى ثلاثين فارساً

خلال الحرب، كان الجنود الجرحى يصطفون على أرضيات المبنى الرخامية. وتبدو قاعة في الطابق الثالث تماماً على نحو ما رأها ويتمان. أعمدة رخامية وأقواس تمتد بطول السقف المترامي عبر 28 قدماً. وفي هذه القاعة حضر ويتمان الحفل الراقص الثاني للنكولن في مستهل الفترة الرئاسية في 6 مارس 1865. وكتب يقول: «الليلة، السنوات، العطور، عذوبة الكمان، البولكا، والفالس، ولكن عقب ذلك البتر، الوجه المزرق، الأنين، عين الاحتضار الزجاجية، الخرقة الملطخة، عفن الجروح والدم، والكثير من الأبناء الأثريين لدى أمهاتهم وسط الغرباء».

ولو كان وكالت على قيد الحياة اليوم، فلربما ألقى نفسه مع أولئك المحتضرين «وسط الغرباء» في مؤسسات كتلك التي تعنى بمصابي الإيدز الأصوات: أجهزة التلفزيون، الصيحات، السعال، حفيف أغطية الفراش، الأصوات المنداحة. الروائح: البول، الدواء، السجائر. وفي غرف المرضى سنى الشمس، الساعات، قلامات الأظافر، الحلوى، الصور، البسكوت الهش، الألغاز التركيبية، علب الرقائق، الكتب، المحارم، الأحذية، غسول اليد، وأدلة التلفزيون.

الستائر تفصل الأسرة. وفي الدهليز

شاهري السيوف من البيت الأبيض إلى تكتة الجنود حيث يقضي الرئيس الليل. وقد كتب ويتمان يقول: «لم يقدر لأي من الفنانين أو للوحات أن تلتقط التعبير العميق، وإن كان مراوفاً وغير مباشر، الذي يرتسم على محياً هذا الرجل. ثمة شيء آخر هناك، والحاجة ماسة إلى مصور وجوه عظيم من مصوري القرنين أو القرون الثلاثة الخالية». ومع ذلك فقد حاول ويتمان تصوير لنكولن بالكلمات من خلال قوله: «إن له وجهاً يشبه وجه مايكل أنجلو من أبناء إنديانا، وهو وجه بلغ من القبح حداً فظيلاً جعله يغدو جميلاً».

وأمضي ضارباً في شوارع واشنطن باحثاً عن الدور التي أقام فيها ويتمان والمستشفيات التي عمل بها. مبنى واحد فقط لا يزال قائماً هو الذي يضم الآن المتحف الوطني للفن الأمريكي ومعرض لوحات الوجوه الوطني. وحتى العام 1888 كان هذا المبنى هو مقر مكتب براءات الاختراعات، حيث كان بمقدور الجمهور إلقاء نظرة على نماذج الاختراعات المعروضة في صناديق زجاجية يصل طولها إلى اثني عشر قدماً. وقد أعجب ويتمان بأسلوب المبنى الكلاسيكي الجديد، الذي يشبه البارثينون في أثينا، وقد وصفه بأنه: «أكثر مباني واشنطن نبلاً».

شباب كفوا عن الاكتراث
بمظهرهم. رجلان يطلبان
السجائر. الكثير من المرضى
يرقدون في الفراش طوال اليوم،
بعيون مفتوحة تحرق في سكون.
وآخرون يشاهدون الأفلام طوال
الليل. فرانكي، التي تذوي الحياة
فيها، تغفو وقد تهدل رأسها على
صدرها في مقعد متحرك قرب
مكتب الممرضات، وهي ممسكة
بدمية على شكل دب، وقد وضعت
على رأسها قبعة بيسبول، محلاة
بحجر الراين.

وبين أكثر الزوار انتظاماً
متطوعون أحبوا أشخاصاً أودى
بهم الإيدز. وعندما أسأل: «لماذا
تظل مهتماً ومشغولاً بكم؟» تتمثل
الإجابة شبه الإجماعية في القول:
«لست أدري».

وإذ يستبد بي الضيق بعد
زيارة ليلية متأخرة، أجد نفسي
أقوم بما كان يقوم به والت، حيث
أسير وحيداً في الخارج، والتفت
إلى النجوم «التي بلغت ذروة
التألق، والسكون، والصمت
المعبر، والقدرة الفائقة على منح
العزاء».

بعد أن وضعت الحرب أوزارها،
توقف ويتمان عن القيام بزياراته

المنتظمة للمستشفيات. وقد
شابهت نوبات أرقه وضيقه ما
يُسمى الآن باضطراب ما بعد
التأزم. كان في السادسة والأربعين
من العمر ويبدو شيخاً أثقل العمر
كاهله. وقد كتب يقول فيما بعد:
«سوف أحاول الكتابة، وإن غدوت
ضريراً، ضريراً، بسبب الدموع
التي تذرفها عيناى».

في ذلك الوقت تقريباً كتب لورد
ألفريد تنيسون الشاعر الإنجليزي
المكمل بالغار الذي كان ويتمان
يراسله: «يهجم فرسان فوج
الخيالة الخفيفة / وسيوفهم
المشهرة تتألق / تتألق وهي تتقلب
في الهواء... / متى يمكن لمجدهم أن
ينحسر؟ / ياللهجوم الضاري الذي
يشنونه!» وبالمقابل فإن ويتمان
قال إن الحرب «في تسعمائة
وتسعة وتسعين جزءاً منها ليست
إلا إسهالاً...»، كما كتب يقول: «إن
الحرب الحقيقية لن تشق طريقها
أبداً إلى الكتب».

ولكي يقص ويتمان القصص
الحقيقية التي تصور وحشية
الحرب، اتجه إلى النثر وبصفة
خاصة في كتابه «أيام نموذجية».
ومن أمثلة ما كتبه قوله: «بعد
المعارك التي دارت رحاها في

اشتهر أعضاؤها منذ العام 1842 بتصنيع شيكولاته ويتمانز سامبلر. ولم يقدر لوالته أن يلتقي أي واحد منهم قط.

وخلال السنوات القلائل التالية تعرض والت للمزيد من الأزمات القلبية، وشرع يعاني المتاعب أثناء السير، وغزت عظامه التهابات درنية مؤلمة. وسعى للعلاج في منطقة «تيمبر كريك» القريبة. وهذه المنطقة، وهي خور بحري، تحتجب الآن وسط المنازل والطرق الرئيسية، ولكنني عثرت على الموضع الذي كان ويتمان ينزع فيه ملابسه، ويغطي نفسه بالطيني، ويصارع شجيرات البلوط والجوزيه. وقد تساءل ويتمان: «بعد أن استنفدت ما هو كامن في الأعمال، والسياسة، والمرح، والحب، وما إلى ذلك - ووجدت أنه مامن شيء منها يرضى في نهاية المطاف أو يظل صامداً على الدوام - ما الذي يبقى؟». وهو يرد على هذا التساؤل بقوله: «تبقى الطبيعة».

والكتابات التي استغرق ويتمان عمره في إنجازها لم تدرّ عليه إلا بضعة آلاف قليلة من الدولارات. والمبيعات المحدودة لديوان «الأوراق» لم تستطع أن تنهي مشكلاته مع الرقابة. ففي العام 1882 أمره المدعي العام لبوسطن بحذف قصائد «امرأة تنتظرني» و «إلى

كولومبيا بولاية تنيسي، حيث أحبطنا ما يزيد على عشر هجمات ضارية للمتمردين، خلفوا وراءهم عدداً هائلاً من الجرحى على الأرض، معظمهم في مدى مدافعنا وبنادقنا، وعندما كان أي من هؤلاء الجرحى يحاول الابتعاد بأي شكل، وبصفة عامة عن طريق الزحف، كان رجالنا، دون استثناء، يردونهم بالرصاص ولم يتركوا أحداً يزحف مبتعداً عن موضعه»!!

وأضاف ويتمان قصائد جديدة إلى «الأوراق»، ونقح القصائد القديمة، وواصل الدعاية لنفسه دون شعور بالحرص. وعندما حدد له موعد لإلقاء قصيدة في افتتاح كلية دارتموث في 1872، شبهه ناقد مجهول في إحدى الصحف بهوميروس و«شكسبير» ولا شك أنك خمنت جليلة الأمر، فقد كان ويتمان نفسه هو الذي كتب هذا المقال.

وفي العام 1873 تعرض ويتمان، وهو لم يتجاوز من العمر ثلاثة وخمسين عاماً لأزمة قلبية ونقل إلى كامدن في نيوجيرسي، ليقام مع أخيه جورج وزوجته لويزا. وقد عمل جورج ويتمان مفتشاً للأنابيب في شركة كامدن للأدوات والأنابيب. وكانت كامدن صاحبة صناعة بفيلا دلفيا، ومقرراً لعائلة تحمل لقب ويتمان دون أن تربطها القرابة بعائلة الشاعر، وقد

بغْي عارية» و«مداعبات النسور» وأبيات من قصائد أخرى. رفض ويتمان ذلك وقال: «إن أكثر الكتب قذارة هو الذي تعرض قبل نشره لقلم الرقيب».

وقد ركز الرقباء والنقاد، خلال حياة ويتمان، على البيت القائل: «أخرجت العريس من الفراش ومكثت فيه مع العروس» وغيره من الأبيات الموحية بأجواء العلاقة بين الجنسين. وقد كتبت إميلي دكنسون إلى إحدى صديقاتها تقول: «لم أقرأ كتابه قط، لكن قيل لي إنه مهتك». غير أن قصائد ويتمان ورسائله تشير إلى انجذاب حسي للرجال. وقد لقي هذا الجانب اهتماماً كبيراً من الباحثين، الأمر الذي عكس حقيقة كون كتابات ويتمان تربطها روابط حميمة بالناس، ويشعر القراء بأنهم يعرفونها حق المعرفة.

والواقع أن الاهتمام بنشاط ويتمان الجنسي يتسم بأنه اهتمام مكثف بشكل غير عادي. من الذي كان يحبه مايكل أنجلو أو مارك توين؟ إن قلة من الناس هي التي تعرف الرد على هذا السؤال أو تكثرث به. ومع ذلك فإن حياة ويتمان الخاصة يمكن أن تثير التعصب الأعمى. وأمضي في طريقي إلى حانة

أوراق الزمان تبدو صورتها
متألّفة في تيمم كسريّة عن
مفاتيح غدير من غفران
تيسو جرس طسائلا ارتساده
ومتدار في مواسم الصيف
الذائبة في أواخر عمره. وقد
عاش الشاعر العمور شعب
فخاض في الطين. ورصد
الحباحب. ورفع صوته
بالإنشادات والأغنيات.

ARCHIVE

www.archive.com

أنيشوردة نفسي

للطيف أسلم وهو في حضن من العشب الذي أحله.
وإن أردتني من جديد فأبحث عني تحت قعيلك.
سيتعلم عليك أن تحب من دون أن تعني.
لكنني رغم ذلك سأكتب لك قصيدة العافية.
وألقي دمك وأغنية بالأسف.
إن أسفكت في الندامة في عبادتي فواصل الاتصال.
إذا لم تجدني في موضع فأبحث في غيره.
لغني موضع ما سأوقف انتظارا لمفصلك.

على الحافة البحرية لضاحية
كامدن، وهي حانة تشبه إلى حد
كبير تلك الحانات التي كان ويتمان
يرتادها، فهي معتمدة في الظهيرة،
ملئية برجال لا تربطهم التزامات
ملحة. وفيما أهم بالمغادرة، يتوقف
الساقى عن تلميع الكؤوس ويقول:
«لست بسبيلك إلى القول بأن
ويعتمان شاذ. أليس كذلك؟ إنني
أحب شعره، ولا أحب أن يقول
الناس عنه إنه شاذ».

وفي عصر والت، جلب له الجدل
حول الرقابة اهتماماً مست إلى
الحاجة، وواصل النفاذ إلى صفوف
الأدباء. وقد قال روبرت لويس
ستيفنسون، بعد وقت قصير من
إصدار روايته «جزيرة الكنز» إن
ديوان «الأوراق» قد «قلب الدنيا في
عيني رأساً على عقب». وقد قرأ
فنسنت فان جوخ، الذي كان في
ذلك الوقت يرسم لوحته
«الكوارثية» وهي «الليل المرقش
بالنجوم»: ترجمة فرنسية لـ
«الأوراق» فأبلغ أخته بقوله إن
ويعتمان يرى: «عالماً من عشق
شهواني متدفق صحة وقوة
وصراحة - عالماً من صداقة وعمل
تحت قوس السماء الهائل الذي
تنيره النجوم. وهذا يدفعك

للابتسام فكل ما فيه صريح
ونقي».

لكن الناس الذين كان ويتمان
يكتب لهم - الناس العاديين - لم
يقرأوه. وكانت قصيدة «آه، يا
قائدي، يا قائدي!» التي كتبها بعد
مصرع لنكولن من القصائد
القلائل التي قدر لها أن تنتشر
انتشاراً شعبياً في حياته، حيث
يقول فيها: «آه، يا قائدي! يا
قائدي! رحلتنا الرهيبة انتهت/
والسفينة نجت من كل إعصار/
والجائرة التي سعيناً وراءها
نلناها». وهذه القصيدة هي إحدى
قصيدتين اثنتين في ديوان
«الأوراق» التزم فيهما الشاعر
قنافية موحدة. وبدلاً من أن
يستمتع ويتمان بنجاحها اعتبرها
قصيدة تقليدية أكثر مما ينبغي،
وقال عنها: «إن الأسف ليوشك أن
يعتريني لأنني نظمت هذه
القصيدة».

وقد ظلت عينا ويتمان جذابتين،
فما من عناء أو حنق يبدوان في
الصور التي التقطت له في أواخر
عمره، وبقي محافظاً على تفاؤله.
وآخر بيت في «الأوراق» في إطار
التنقيح النهائي لهذا الديوان يجيء
فيه أن «أقوى الأغنيات وأعذبها

الجماهير في حياته قط، فوضع ثقته في المستقبل، وقال إن الاختبار الحقيقي سيحل في غضون قرن من الزمان.

ولقد انقضى ذلك القرن. وكان تأثير ويتمان فذاً، ويعدُّ شخصه، الوثائق من ذاته، رفيق المهملين والمتجاهلين، والمتغني بالعدوبة والرقّة والإنسانية، والداعي إلى المساواة وعاشق الطبيعة - يعدُّ جزءاً من المشهد القومي الأمريكي. ويوضح روجيه اسيلينو، الأستاذ بجامعة السوربون ومؤلف كتاب «تطور والت ويتمان» فيما نحن جالسان في مقهى على الضفة اليسرى للسین في باريس «أنه أكثر أهمية مما يتصور معظم الأمريكيين. والطلاب اليوم يرون فيه رمزاً يمكنهم أن يقرأوا فيه ما يحتاجون إليه: المساواة للنساء، التحرر الجنسي، حرية التعبير».

غير أن ويتمان أراد أن يكون ديوانه في الجيوب الخلفية لسراويلنا، وعلى الطاولات الصغيرة بجانب أسرتنا. ومن الواضح أنه لم يكلل بالتوفيق في مسعاه للوصول إلى هذا الهدف.

إن الخسارة هي خسارتنا. اخرج واقرأ بصوت عال، فالمغامرة تنتظر. وقد تجد أيضاً جزءاً مفتقداً من ذلك لم تكن تعرفه.

هي تلك التي لم نغنها بعد». وبينما كان جسمه يتهاوى - «القصور الغريب يرتقي فوقه مثل غطاء النعش» - فقد زئيره لكن لم تغب عنه حكمته. إنه يتساءل: «هل تعلمت دروساً ممن أحبك وأعجبوا بك فحسب؟ ألم يلقنك دروساً رائعة أولئك الذين رفضوك وناصبوك العداء؟»

وعلى الرغم من احتفاء ويتمان بالمساواة بين البشر، فإنه كان رجلاً ينتمي إلى عصره. فهو لم يدع قط إلى معاملة العبيد المحررين حديثاً معاملة المواطنين كاملي المواطنة. كما اعتقد طوال عمره أن شكل أمّاخنا يملينا شخصيتنا. وعندما مات في الثمانينات والسبعين من العمر في 1892 أرسل مخه إلى جمعية قياسات الجسم الإنساني في فيلادلفيا على أمل أن يكتشفوا هناك الخصائص التي جعلت منه إنساناً مميزاً

وأظهر التحليل الأولي أن مخ ويتمان أصغر من المتوسط، ثم شاءت المصادفات أن يسقط من يد أحد المساعدين العاملين في المعمل أرضاً، وما لبث أن ألقي به بعيداً.

وبحلول ثمانينات القرن الماضي، كان ويتمان قد أدرك أن ديوان «أوراق العشب» لن يقدر له أن يجتذب اهتمام

قصائد مختارة

سيفيريس

تأليف : جورج سيفيريس

ترجمة: د. نعيم عطية

في سبتمبر عام 1971 مات في أثينا شاعر اليونان الكبير جورج سيفيريس (المولود في أزمير عام 1900). وطوال ما يقرب من خمسين عاماً، أسهم سيفيريس إسهاماً كبيراً في الأدب اليوناني المعاصر كشاعر أصيل وكاتب ومترجم. وكان ديوانه «نقطة تحول» الصادر عام 1931 نقطة تحول فعلية في الشعر اليوناني الحديث، إذ أرسى اتجاهًا جديدًا بعد كافافيس.

وقد استطاع سيفيريس الحصول على جائزة نوبل في الآداب عام 1963 أن يخط اسمه في تاريخ الشعر اليوناني الحديث، بل وأن يعدل مساره وأن يلقي إعجاب شباب هذا حذوه، وتألف بذلك ما يسمى في الشعر اليوناني الحديث «بالسيفيرية».

وقد خلص سيفيريس إلى أن الشعر يجب أن تتوافر له المقومات الآتية:
أولاً: الحس التراجيدي.
ثانياً: المشهد الطبيعي.
ثالثاً: التكثيف والتخلي عن الزخارف.

رابعاً: الإيحاء دون المباشرة.
خامساً: خلط اليومي بالمجازي.
وأخيراً، وليس آخرًا، القضية، أو بعبارة أخرى السياسة مصعّدة إلى مصاف الشعر. والسياسة في هذا المقام هي سياسة النظر البعيد، سياسة المستقبل والغاية، لا سياسة

العنوان الأصلي للمقال:
ترجمة عن اليونانية الحديثة من الأعمال الشعرية الكاملة لسفيريس.

تحاول الارتقاء بقارئها إلى مستوى الأسطورة تقدم له تقديماً مقنعاً الحقيقة الحاضرة التي تؤكد الأسطورة وتثبت دعائمها، فلا تبدو وقد وفدت من ماضٍ سحيق غريب، بل تبدو كحقيقة حاضرة أو على الأقل كحقيقة لم تفقد يقينها على مرّ التاريخ. وبهذه الطريقة تُبْعَثُ الأسطورة إلى الحياة، ويتلاقى العالم القديم بالعالم الجديد في مجاز لا افتعال فيه. وضياع الإحساس بفارق الزمن محكم للغاية عند السيفيريين، فقد اتحد الزمانان القديم والمعاصر، والتحمت الشخصوس والأحداث، فتجلت العبرة الإنسانية التي لا يتطرق إليها زوال. وعلى سبيل المثال فإن الرحالة الحديث يشارك أوديسيوس قدره. إن الأرض القفرية الجداء المكرورة والبحر السباكين المستفز للذين نلتقي بهما مرات لدى السيفيريين رمزان لرحلة أوديسيوس المحبطة وإخفاقه في بلوغ جنته الأرضية التي تاق إليها، وقدره هو قدر كل جواب باحث عن وفاء لمطلب روجه الذي لا يبدو أنه قادر على بلوغه. إن إخفاقات الملاح الهائم على وجهه أبدية، وهو ما يعبر عنه سيفيريس وأتباعه في كثير من قصائدهم.

وفي أحد تعليقات سيفيريس على دور الشخصيات الأسطورية في شعره يقول: إن الناس الذين يتأرجح في قلوبهم عدم الاستقرار، والتوق إلى الترحال والنضال، مهما اختلفوا وتنوعوا في أوصاف العظمة والقيمة، يتحركون على الدوام بين الغيلان

الظروف والأهواء المتقلبة، وهو ما يوصل الشاعر في خاتمة المطاف إلى مواجهة الإنسان المعاصر من خلال مواقف محلية وقومية وعالمية.

ومهما كانت العلاقة التي تربط «السيفيرية» بأداب بلاد أخرى عريقة، فقد راع شعراءها ضحالة الحاضر فيممووا شطر الماضي في قصائدهم يبحثون عن ماضٍ مطمور في النسيان.

وقد راح العالم القديم يشغل خيال السيفيريين على الدوام. ويبدو هذا الانشغال طبيعياً في بلد مثل اليونان، عامر ببقايا من حضارة قديمة. وفي كل مكان تقفز إلى العين تذكارات، تشحذ العقل وتلهب الخيال. إن الشاعر اليوناني الذي يترسم خطى الأساطير الكلاسيكية، كما يبني النبض الدرامي في قصائده، يتمتع بميزة تفوق ما يتمتع به معاصروه من الشعراء في إنجلترا أو في أمريكا. فهو يستطيع أن يستحضر أشخاصاً ومواقف ذات نبرات أسطورية دون خشية من أن يكون ما يفعله مجرد تصنع لفظي، أو أن يفرض آلهة وأبطالاً على خلفية متأبية، كأن يصور تريزياس على نهر التايمز أو برومثيروس في بنسلفانيا.

ومن أسرار الصنعة التي أتت بها السيفيرية أنها تقدم مشهداً يجمع بين الواقعية والرمزية، يُمهّد به قبل أن يسمح لأية شخصية أسطورية بأن تظهر على مسرحها، أو بعبارة أخرى فإنها قبل أن

ذاتها مدفوعين بالتوق ذاته. ولذلك احتفظ سيفيريس وأصحابه بالرموز والأسماء التي جلبتها إلينا الأسطورة، مدركين في الوقت ذاته أن الأوضاع المتغيرة في عالمنا هي مع ذلك الشروط التي لا بد من تعديل عنها متى سعينا إلى التعبير الأدبي.

وهكذا فإن ميثولوجيا العالم القديم تلعب دوراً حاسماً في السيفيرية، ولكن سيكون من الخطأ أن ننظر إلى هذا المصدر بمعزل عن المصادر الأخرى في عطاءها الشعري، ذلك لأن الخيوط المتنوعة التي يتألف منها التراث اليوناني، من موروثة شعبية، ونصوص أدبية وأساطير هي خيوط مغزولة بتماسك وإحكام في أعمال السيفيريين، فيحس المرء إزاءها بماضي اليونان كله ماثلاً أمامه. وتحتوي قصائد السيفيريين الناضجة من الإيقاعات عاليها وخفيضاها ما يبلغ في بعض الأحيان حداً من الرفاهة يجعل من الصعب على الأذن غير اليونانية أن تلتقطها، وعلى الأخص متى كان عليها أن تتلقى هذه الأشعار بلغة غير لغة النص الأصلية. ولكن حتى عندما تلتقط الأذن ذلك الصوت الغني بثروات التراث والمدرّب على أفضل ما خلفته الأجيال السابقة من أشعار، فإن المرء ليدرك أن ذلك الصوت

ينتمي انتماء قوياً إلى العصر الحاضر. وليس الماضي في قصائد السيفيريين إلا وسيلة لتشكيل صورة للحاضر وإلقاء الضوء عليه. وإذا كانت هذه الصورة تبدو مثقلة بالأشجان، فهذا دليل على صدق الصورة الشعرية وإن السيفيرية لتدرك قوى الخراب التي حاصرت الروح اليونانية والصعاب التي حاقت بها، ولكنها أيضاً شديدة الإيمان بأن العمل الشعري يجب أن يمضي متشبثاً بهذه الروح يشد من أزرها ويتقوى هو ذاته بها.

ولئن كان السيفيريون قد تمسكوا بيونانيتهم، ولم يتركوا أنفسهم ينجرّفون إلى ما انجرّف إليه الشعراء الإنجليز والأمريكيون في أعقاب الحرب العالمية الأولى، أي إلى ما يسميه تلامذة سيفيريس «بالإحساس بالأرض الخراب» فإنهم ولاشك قد تأثروا أيضاً ببعض الشعراء الأجانب، فقد تأثر سيفيريس نفسه في مرحلته الأولى بالتجارب الأسلوبية والرمزية لمعاصريه من الشعراء الفرنسيون، وقد اتجه في قصائده الأولى إلى تحقيق شعر «خالص» على طريقة بول فاليري وجول لافورج. على أنه بظهور قصيدة سيفيريس الطويلة «أسطورة التاريخ» عام 1935 بدا

وإذا كان كل منا قد أحاط بخصر الآخر،
وتعانقنا بكل ما أوتينا من قوة وخلطنا
أنفاسنا بأنفاس ذلك الآخر... وكنا قد
أغمضنا عيوننا، فلم يكن ذلك سوى هذا:
مجرد التوق العميق إلى التماسك، ونحن
نواصل الهروب.

الغراب

في ذكرى إدجار آلان بو

سنوات مثل أجنحة. ما الذي يذكره
الغراب ساكن الحراك؟ ما الذي يذكره عند
جذور الشجر؟ كانت يداك في لون تفاحة
على أهبة السقوط. وذاك الصوت يعود
ويعود خفيضاً من جديد.

أولئك الذين يسافرون مبحرين
يراقبون الشراع والنجوم. يسمعون الريح،
ويسمعون البحر الآخر فيما وراء الريح،
قريباً منهم مثلما في محارة مصمتة.
لا يسمعون شيئاً سواه، ولا يبحثون بين
أشباح السرو، عن درهم، عن وجه ضائع،
ولا يتساءلون إذ يرون غراباً على غصن
جاف ما الذي يذكره الغراب. إنه يجثم بلا
حراك فوق ساعات حياتي، مثل روح تمثال
مطموس العينين، ضريح. وقد تجمع بأعماق
ذلك الطائر حشد من الناس كبير، آلاف من
البشر المنسيين، تجاعيد ممحوة، ومعانقات
تهدمت، وضحكات لا تكتمل، وأعمال
محجور عليها، ومحطات في الصمت غارقة
ونوم عميق من رذاذ مطر خفيف مذهب.
إنه لا يحرك ساكناً. يحملق في ساعاتي.
ما الذي يذكره؟ بأعماق أولئك البشر

تحول واضح في عطائه الشعري يُعزى من
ناحية إلى تحمسه لشعر إليوت وباوند في
بواكير الثلاثينات، ومن ناحية أخرى إلى
نوع من التطهر الذاتي من النمط
الأسلوبي، وهو ما كان قد بدأ يتجلى منذ
ديوانه «خزان المياه» عام 1932. وبديوانه
«أسطورة التاريخ» تخلى سيفيريس عن
الشكليات الأسلوبية التي اصطبغت بها
قصائده الأولى، وذلك من أجل تعبير أكثر
تحرراً وطبيعية، وهو ما اتصفت به
قصائده الناضجة كلها. ونجد فيها
أسلوباً مكثفاً ومحكماً، لا يتحلى بزخارف
ومحسنات لفظية، مكتفياً بألوان محدودة
وخيال قليل. وفي هذه القصائد الناضجة
يحاول سيفيريس أن يجمع بين أسلوب
«الحديث اليومي» وبين الأشكال
والإيقاعات التقليدية على نحو يحقق كثافة
 وإيجابية في النص الشعري.

مختارات من شعر سيفيريس

هروب

لم يكن حبنا سوى هذا: يغادرنا ثم
يعود إلينا جالِباً جفنًا نائي البعاد خفيضاً،
ابتسامة رخامية في عشب الصباح ضائعة،
محارة غريبة، حاولت أرواحنا بإصرار فُضَّ
أسرارها.

لم يكن حبنا سوى هذا: في صمت،
يتسلل بين الأشياء المحيطة بنا ويفسر لماذا
نأبى، بكل هذا الحماس، أن نموت.

(ثلاث سنوات)

الملاك

انتظرناه مترقبين، ثلاث سنوات،
محدثين في أشجار الصنوبر
القريبة على الشطآن،
شاخصين إلى النجوم
خالطين بين سكين المحراث وسيف
السفين.
كنا نبحت عن البذرة الأولى،
كي تعود المأساة القديمة فتبدا من
جديد.
وفي آخر النهار عدنا من رحلتنا
متعبين،
أعضاؤنا عاجزة، وأفواهنا
خرائب
من طعم الملح والصدأ،
وعندما استيقظنا، رحلنا نحو
الغرب، غرباء
غارقين في ضباب من ريش ناصع
البياض،
ريش البجع الذي كان يثخننا
بالجراح.
في ليالي الشتاء، كانت ريح الشرق
العاتية تذهب بعقولنا.
وفي الأصيف، كنا نضيع في وضاء
نهار
غير قادر أن يلفظ أنفاسه الأخيرة.
وأحضرنا معنا
هذه النقوش من فن متواضع.

المختفين بداخله جراح كثيرة، وعواطف
موقوفة تنتظر البعث، ورغبات
متواضعة التصقت بتراب الأرض.
أطفال قتلى ونساء هدها التعب عند
الفجر.
هل ناء الغصن الجاف بحمله، هل
نأت بحمله جذور الشجرة التي
علاها الاصفرار، وكواهل أناس
آخرين، غاصت في الأرض كياناتهم
الغريبة، دون أن تجرؤ على المساس
حتى بقطرة ماء؟ ترى، هل ثقل الحمل
في موضع آخر؟
كان ليديك ثقل مثلما ليدين تحت
الماء في كهوف البحر، ثقل خفيف بلا
عناء ثقل الحركة التي نزيح بها البحر
متجهين صوب الجزر، صوب الأفق..
ثقل الحركة التي تأتيها أحياناً لتطرد
عنا فكرة شوهاء... ثقل الحقل ثقل
أعقاب المطر.
ما الذي تذكره الشعلة السوداء
على خلفية من سماء رمادية،
محصورة بين الإنسان وذكرى
الإنسان، بين الجرح واليد التي
سدّدت للجرح طعنة سوداء؟
أظلم الحقل، وقد رشف الأمطار.
سكن الهواء، وما عادت تكفي الأنفاس
بداخلي، من ذا الذي يقوى الآن على
تحريكه؟ وفي خضم الذكريات افتقدنا
صدراً محتلاً بين ظلال تكافح كي
تصبح من جديد، رجلاً ونساء.

كانوا مثل الموج، والشجر الذي يتقبل
الريح والمطر،
يتقبل الليل
والشمس، دون أن يتغير مثل ما يلحقه
التغيير.
كانوا صبياناً طيبين،
تصب عرقهم أياماً طووالاً، وهم
يجدفون خفيضي النظرات
ويتنفسون في رتابة، واصطبغت
جلودهم المطواعة بحمرة
دمائهم.
لقد غنوا مرة، خفيضي النظرات
كان ذلك عندما مررنا بالجزيرة
المهجورة ذات أشجار التين البرية.
وكنا إلى الغرب متجهين، إلى ما وراء
أرض الكلاب النابحة.
قالوا إن الأرواح بالروح تعرف. هذا ما
قالوه
وراحت المجاديف تضرب لجة البحر
الذهبية
وعند الغروب
مررنا بأكثر من برزخ، وبأكثر من
جزيرة
البحر يقود إلى بحر آخر، حيتان تلو
حيتان، ونوارس تلو نوارس -
في بعض الأحيان، بكت نساء تعسات،
على أبنائهن المفقودين كن يذرفون
الدموع.
وآخرون اندفعوا عن الأسكندر الأكبر
يبحثون،

(استيقظت وبين يديّ هذا الرأس الرخامي)

استيقظت وبين يديّ هذا الرأس
الرخامي
الذي لا أعرف أين أضعه، وقد أضنى
مرفقي،
كان يفرق في الحلم بينما كنت استيقظ
أنا من الحلم
وهكذا اقترنت بحياته وأضحى
من الصعب علينا أن نفترق
أنظر في العينين اللتين ليستا مغمضتين
ولا مفتوحتين،
وأحدث إلى الفم الذي يحاول
على الدوام أن يتكلم، وأمسك بالخددين
الذين برزا عن الجلد
ولا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك
لقد اختفت مني يداي، وهاهما تعودان
إليّ مبتورتين.

(وإذا أرادت الروح)

وإذا أرادت الروح
أن تعرف نفسها
فلتنظر
إلى روح مثلها،
وفي المرأة رأينا العدو والغريب.
كان الرفاق صبياناً طيبين.
ما كانوا يصرخون من القيقظ، ولا من
العطش، ولا حتى
من البرد يشكون.

ممدوة الرقاب، أديم المياه الخضراء
في الأحواض.

أشجار الزيتون وقد علتها تجاعيد
الآباء

الصخور ذات الحكمة، حكمة
الآباء

ودماء السفين في التراب نابضة
بالحياة

هذه فرحة حيوية، ونموذج ثري

الآن، وأنت على أهبة الرحيل، الآن
وقد أشرق الفجر،

فجر يوم الحساب، الآن ولا أحد
يدري

منذا الذي يُقْتَل، وكيف يموت

خذ معك الصبي الذي رأى
الوميض

تحت أوراق شجر الدلب

وعلمه كيف يدرس أحوال
الشجر.

(حزين أنا)

حزين أنا.

تركت نهراً عريضاً ينساب من بين
أصابعي، دون أن

أشرب منه قطرة.

ها أنا غارق في الحجر، وما من

رفيق في التربة الحمراء

سوى شجرة سرو صغيرة.

كل ما أحببت ضاع مع البيوت
التي كانت جديدة في الصيف

وعن أمجاد مدفونة في أعماق
آسيا.

رسونا على شطآن بعطور الليل
معبقة،

يشدو فيها الطير، ومياهاها تطبع
على اليدين ذكريات نشوة كبرى

وسعادة

ولكن الرحلة لم تكتمل.

توحدت أرواحهم بالمجاديف،

ومساندها،

بالوجه الجهم لمقدم السفين

بالشق الذي تحدثه الدفة في اللجة

بأديم الماء الذي ارتعش عليه

خيالهم.

مات الرفاق تباعاً،

بعيون خفيضة. مجاديفهم

تشير إلى مكان رقادهم على الشط.

والآن لا أحد يذكرهم. الرحمة

والعدل.

(الآن وأنت على أهبة)

(الاستعداد)

الآن، وأنت على أهبة الرحيل، خذ

معك الصبي،

الصبي الذي رأى تحت شجر

الدلب ومضة الضياء

ذات يوم، عندما دوى النفير، ولمع

السلح،

والجياذ، متصبية العرق، تلمست

مبللة الخطام

انتهينا -

لحدث أن جلال الحزن ذاكرتهم
بالسواد

وفاض -

علمهم لا ينسوننا، نحن الأرواح الضعيفة
الراقدة بين الحشائش،

دعهم يديرون رؤوس الضحايا نحو
الظلمة الحالكة:

فنحن الذين لم نكن نملك شيئاً
سنعلمهم، سنعلمهم السكينة.

ملك أسينه

بحثنا طوال الصباح حول القلعة،
بادئين من الجانب الظليل، حيث البحر
أخضر بلا بريق كأنه صدر طاووس مذبح
- تلقانا مثل رمن لامنذ فيه. عروق من
الصخر اتحدت من حالق. عروق ملتوية،
عارية، متشعبة، تتوهج بالحياة عندما
تلمس المياه، بينما تتابعها العين، جاهدة أن
تلفت من وعاء كتل الصخر، خائرة القوى
دوماً في الجانب المشرق شط رحب منير.
وعلى الحوائط الشامخة ينثر الضوء من
لونه لآئ. ما من شيء حي هناك، حتى
الحمام البرية رحلت، وملك أسينه الذي
نحاول العثور عليه منذ سنين، غير
معروف، حتى هوميروس لم يذكره في
الإلياذة إلا بكلمة غير مؤكدة بدورها، مثل
قناع الدفن الذهبي الذي اصطدمت به
لمستك، أذكر الصوت؟ أجوف في النور،

الماضي.

ومع قدوم الريح في الخريف انهارت
دعائمها.

الظلال تحت أشجار السرو أضحت
ضيقة،

والنسومات التي تهب لم تعد تنعشنا،
ومن حولنا البسيطة كلها تمضي إلى

الجبال صاعدة،
ونحن يثقل كواهلنا الأصدقاء الذين ما

عادوا يعرفون كيف
يموتون.

(نحن الذين خرجنا)

نحن الذين لهذا السفر الطويل خرجنا،
علقت أنظارنا

بالتماثيل المحطمة ونسينا أنفسنا:
لاتفقد الحياة بهذه السهولة، وللموت في

مساراته عدالة
خاصة، وسبل مجهولة.

ومادمننا نموت واقفين، وفي الحجر
نصير أخوة، توجد

بيننا صلابة الصخر والطينة الرخوة، فقد
أفلت الموتى القدامى

من الحصار.
بُعْثُوا أحياء من جديد.

ومضوا يبتسمون في صمت غريب.

(هنا تنتهي الأعمال)

هنا، تنتهي أعمال البحر، أعمال الحب.
أولئك الذين سيحيون يوماً هنا حيث

بين هذه الأطلال، بين هذه
الخطوط والحواف، بين هذه النقاط
والتعرجات والحفر، هل يوجد حقاً،

هناك، حيث يلتقي المرء في الدروب
بالرياح والخرائب والمطر، هل يوجد
أولئك الذين انمحووا على نحو غريب
من حياتنا، أولئك الذين لم يبق منهم
في لانهائية البحر المترامي سوى ظلال
أمواج وأفكار. هل يوجد من وجوههم
إيماءة ومن حنانهم بادرة؟

أم لعله لم يبق سوى عبء الحنين
إلى وجود له قيمة، بدلاً من حياة
نحياها الآن بلا وزن، منكسي
الرؤوس، مثل صفصافة شعثاء
الأغصان مكومة في ظلال يأس مقيم.

بينما يجلب السيل الأصفر في
أنحذاره البطيء جذوراً مقتلعة من
الطين، فبدت صورة نحتها حكم
بالمراة المؤبدة،

وشكلاً رخامياً، ظل في أعماق
الشاعر مبهماً؟

يا لابس الدروع، الشمس تنهض
وقد حميت للقتال، ومن أغوار الكهف،
اندفع خفاش مذعور، ارتطم بالضياء
مثلما يرتطم بالدرع رمح، وهتفنا:

«الأسيني... الأسيني»

أ يكون هذا ملك أسينه الذي نبحت
عنه بكل حرص في هذه القلعة القديمة،
وقد كَسَتْ أصابعنا بعض الأحيان على
الأحجار لمستته.

مثل صوت اصطدامك، وأنت تحفر في
التربة، بجرة عجفاء. مثلما يحدث في
البحر من صوت مجاديفنا.

ملك أسينه تحت القناع خواء
هو معنا في كل مكان، معنا في كل
مكان، يحمل اسماً: «الأسيني...
الأسيني» وأبناؤه تماثيل، ورغباته
خفقات طيور، والريح تسرح في
فجوات أفكاره، وسفنه راسية في ميناء
اندثر: تحت القناع خواء.

المقوستين وراء العينين الواسعتين
والشففتين والخصلات المعقوفة
المحفورة على القناع الذهبي لوجودنا،
بقعة سوداء جوازة مثل سمكة، في
سكون الفجر تشق العباب:

في كل مكان معنا/خواء
الطائر الذي طار في الشتاء الماضي
مكسور الجناح، مبتعداً عن موطن
الحياة

المرأة الشابة التي رحلت كي تلهو
بأنياب الصيف

الروح التي نقتب العالم السفلي
مولولة

البلد العامر بالآثار القديمة
وبالأسى المعاصر -

البلد الذي يشبه ورقة من شجرة
سرو أُلقت بها حمم الشمس بعيداً.

ويتمهل الشاعر. يتأمل الأحجار،
ويتساءل: هل يوجد حقاً،

قصائد عن مصر

للشاعر أولاف منسبرج

ترجمة وتقديم: د. عبدالغفار مكاوي

تقديم:

هذه مجموعة من القصائد التي كتبها الشاعر أثناء رحلة إلى مصر استمرت ثلاثة أسابيع، وأرسل إليّ نصوصها الأصلية التي جعل عنوانها «من طمي النيل» وهي ماثلة للطبع مع غيرها من القصائد التي نظمها خلال رحلاته إلى جهات العالم الأربع.. وقد نشرت ترجمتها الإنجليزية سنة 1991 في كتب «فورست» بلندن في ديوان بعنوان «أخط خطي إنسان في هذا العالم» (*). والشاعر المولود عام 1938 في «جلاديفتس» بمنطقة سيلزيا هو رئيس اتحاد الكتاب في برلين منذ سنة 1989، ورئيس التحرير المشارك لمجلة «الاستطيقا والتواصل» التي تصدر في فرانكفورت، وكاتب حر يدعو في محاضراته وكتاباته إلى السلام والأخوة العالمية والوقوف في صف الفقراء والمضطهدين، وتحقيق الحلم القديم بوطن إنساني يلغي كلمة الحرب من قاموسه ويحيا أخيرا في ظل العدالة والحرية والتقدم والسعادة للجميع.. وإذا كانت هذه القصائد لا تخلو من التعاطف مع مصر والمصريين والمشاركة في آلامهم الحاضرة، فهي لا تخلو كذلك من بعض الأفكار المسبقة والأحكام المتحيزة الكامنة في نظرة الاستعلاء والتمركز الأوروبي حول الذات منذ أرسطو حتى هيجل والمتعصبين في وقتنا الحاضر، ولم يستطع الشاعر — للأسف — أن يتجاوزها ويتخلص منها على الرغم من آرائه المتحررة وتمرده على كل أشكال التعصب والتسلط والتحيز والقهر... (راجع المقال المفصل عنه لكاتب السطور في مجلة «البيان»، الكويت، سبتمبر 1994، العدد 294 - من صفحة 87 إلى صفحة 100 بعنوان «من طمي النيل»).

(*) Step Human into this world. Travel Poems by Olav Munzberg.

Translated From the German by Mitch Cohen and Ingrid Stoll. London & Boston, Forest Books 1991 - 125 P.

«تمثالا ممنون» (لأمينوفيس الثالث)

أن تنظر في عين الشمس المشرقة
معناه أن تدير ظهرك للشمس الغاربة
أن تنظر في اتجاه الشرق
معناه أن تتوقع كل شيء من الفجر
ولا تنتظر أي شيء من الأصيل
وإذا كانا يجلسان هكذا منتصبين القامة
فهما في الواقع في الذروة دوما والسمت
ويتساوى لديهما أن يكون الوقت نهارا
أو ليلا

وصباحا أو مساء
عندما تميل الشمس للوداع

وتقدم البنات المصريات
بملابسهن الصفراء بلون الليمون
وأنوفهن المحشوة بالزكام
دمى بخمسين قرشا للواحدة.

التمثال الضخم المنحوت أمامي
من كتلة حجر جيري واحد
بارتفاع واحد وعشرين مترا
كان يُعد إحدى عجائب الدنيا السبع
وإن كانت الزوجة «تي» والأم
«مو تيمويا»

لا تصلان في وقفتهما

إلا إلى ركبتي أمينوفيس

الذي حفرت على قدميه

عبارات لاتينية ويونانية

كتبها سياح غابرون

«تمثالا ممنون في الضفة الشرقية لطيبة» «إحدى عجائب الدنيا السبع»

كثيرون مروا من هنا
ملايين العيون تعلقت بالوجهين
المهشمين
لأمينوفيس الثالث نفسه
والفخذ الذي دمره الزلزال قبل ألفي
سنة

طاقت به لثوان قليلة
نظرة حب استطلاع
قبل أن يواصلوا السفر من جديد

«الأقصر (1)»

اشمكتك موسوم بالجد
وخيل عرباتك ليست هي وحدها
التي تطلع في مشيتها
الناس كذلك يمشون كالمصابين
بالكساح
ونظرتك المفعمة بالبقيش
- كما في كل مكان في مصر -
ترهقنا كل الإرهاق

«الأقصر (2)»

تثيرين كل يوم
غبارا لا يوصف

«جعران الأقصر»

ذهب الآن تماما
لم يتبق سوى صورته
التي تخزنها الذاكرة
ولا يمكن لمسها
كما فعلت هناك في الكشك الصغير
الواقع على الشارع الرئيسي المعفر بالغبار
عندما تحسست هذا الجعران من الأقصر
المنسوج باليد على القماش
فوق أرضية سوداء
وفي إطار زخرفي
رمزا لإله الشمس المشرقة
مقابل أربعين جنيها.

«تابوت في قاعة الموميات»

الكفن على قَدِّ الجسم
بقايا لحم وبقايا عظم
منزوع القشر
أقف بنصفي العلوي كأني الطير
منتوف الريش بغير جناح
وبنصفي الآخر وكأن الظهر
مجرد لوح حجري،
الراقد في كل مكان
يوقف مشدود القامة داخل هذا التابوت
كما تقف الساعة من عهد الجَدِّ
أرقام سود من فوق بياض ليس تُعدَّ
ترجع لزمان ليس يحدُّ وما سَوَّتها يد
تُسند لجدار وإليه تُشدُّ.

وتتحالفين مع الطين الجاف

لإتلاف رئات الناس

سيلعنك البعض ويسب ثقبك المغبر،

وكل من كان يعتقد

أن المناجم هي التي تفتك بالرثة

وتملؤها بالسواد

سيتعلم درسا جديدا

حينئذ لن تنفك الأعمدة الضخمة لمعابد

الكرنك

ولا الرسوم الملونة عن العالم الآخر

في قبور وادي الملوك بالضفة الغربية

ولا تمثالا ممنون الشامخان

لكنني أعود فأراجع عن ذلك وأقول:

إن الحجر والغبار متعادلان في كفة

الميزان

كما أن اسمك على كل حال

يعدني بأكثر من ذلك

وحين أفكر في الأمر قليلا

أتبين هنا أيضا أن هذه النظرات

التي تستجدي البقشيش

تغمرنني بالضيق والإرهاق

«فراعنة»

الرموز الإلهية

متوازنة فوق الرأس

هذا على كل حال

عبء ثقيل.

«الإنسان»

ننظر للجدران العارية بحجرة دفن
الملك
وتلفحنا رائحة العرق
المتزج بفضلات البشر
وتأخذ أيدينا بأيادي البعض
ومعا نهبط درجات السلم
نحو الأفق المفتوح..

ولد قديما من طمي النيل
اكتست البشرة باللون الأسمر من
طين الأرض
والعمر امتد ألوف الأعوام
ذلك ماحدث بكل بساطة..

«أهرام الجيزة»

كانت الأهرام واقفة في الصحراء
قبل الشروع في بنائها بأيدي عبيد
الفراعنة
وهي لا تزال واقفة في أماكنها
لقد تركتها الطبيعة لهم
وكأنها تسخ من قبرهم الأصلي
الذي يرجع عمره لآلاف السنين.

من وسط الضوء الداكن في الصحراء
تبرز قبعات ثلاث
تنزلق عليها أشعة الشمس
زاحفة كالجمال
وفي مكان الضوء اللامع
على الأحجار الجيرية البيضاء من
م حجر طرة
يعشش الرمل القادم من بعيد
أو يجيء في زيارة قصيرة

«فراغ»

على حافة الصحراء
أنصب هرمي كالفراعنة
وأهبط عدة أمتار تحت الأرض
أسفل السطح المثلث لغرفة الدفن.
وأشرب الشاي
ثم أطلع مرة أخرى على السلالم
محني الظهر كالاعتاد
وأطوي هذا الهرم من جديد..

«في هرم خوفو»

مثل عبيد الملك الفرعوني
نصعد بظهور محنية
- وكأنا نرزح تحت الحمل الحجري -
فوق ممرات خشبية
نحو التابوت المفتوح بعمق الهرم
الأكبر
تأخذ أيدينا بأيادي البعض

«الخوف من التجاهل: أبوسمبل وأوزيريس»

قبل أربعة آلاف سنة
وضعت نفسي في القاعة
أنا الذي أعاني من الارتباك والسمنة
على ارتفاع مائة واثنين وسبعين متراً
حتى لا تقوى على تجاهلي
يا من جئت من القرن العشرين
لتنظر فيّ وتتألمني..

«رمسيس في أبوسمبل»

من مجلسه العالي ينظر للنيل
وفي رجليه مرض الفيل
وإبريق فوق الرأس
وفي أذنيه دوي حروبه -
ويد كالمخلب نامت فوق الفخذ..

«عيوب»

أن مصر لا يزيد اتساعها على اتساع النيل
فهذا هو الذي تناقض مع نقطة بدايتي
وأن النيل هو الحياة والصحراء هي الموت
فذلك شيء لم أتصور أنه أمر ممكن
أما أن مصر الحاضرة بلد فقير
فشيء لم أصدقه قبل ذلك
ولا قرأت عنه في الصحف اليومية..

الهولي (الاسفنجس)

جاءت في الليل وذهبت بالليل
فمتى أبصرت الفم والأنف المكسورين؟
لا أذكر قط
ومتى فقدت قسمات الوجه ومن هي
بالضبط؟
لن أعرف هذا أبداً
لا عند شروق الفجر ولا عند غروب
الشمس
وإذا الظل امتد على وجنتها اليمنى
وافترش الذقن المصرية
لن أعرف أبداً هل تصمد لهجير
الشمس
على الحد الفاصل بين رمال الصحراء ووطي
النيل.

«مصر»

كل شيء هنا من الطين
والمعروف أن طمي النيل الذي تجفف قوالبه
في الشمس
قد استخدم في بناء البيوت
وأن الإنسان - كما ورد في سفر التكوين -
قد خلق من الطين
من هنا بدأت هذه الأسطورة
ومن صحراء سيناء
من أرض النهرين ومن إيران..

«أوهام سائح أوروبي»

بعد أسبوع واحد
صرت قمحي اللون كمصري
وبعد أسبوعين صرت أسمر كنوبي
ومضت ثلاثة أسابيع
فإذا بي أسود كإفريقيا!

«سخرية لاذعة»

لا أحد يذكر أجيال عبيد
بَنَتْ المعبد في فيلة والأقصر أو في
الكرنك
ولماذا يذكروهم أيضا
أو لم يُلْغِ الرق؟
أليس كذلك؟

«مقابر العمال في دير المدينة»

يصل السياح كقافلة بغال
فتجيبهم بالنباح بقايا الكلاب
المتوحشة
التي كانت تعيش مع عمال مدينة
الموتى
هذه الكلاب الهجين التي تقطع نومها
فترة قصيرة
ثم تتجه وهي تواصل عواءها
إلى ظلال الأماكن التي يرقد فيها
سادتها
منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة عام..

«حتى في الموت»

نفق الجمل هنالك في الصحراء
ولم يتبق سوى هيكله العظمي
حتى بعد الموت
ينيخ الظهر
لكي يركبه السيد..

«مقبرة ريفية»

صفوف تلال رملية صغيرة
وعند حافة الرأس
حجر مثني ومدب
كأنما وجد في موضعه بمحض
الصدفة

«موت المسلمين»

وعندما يموت كل حي
يفقد كل شيء
حتى اسمه القديم
بضربة واحدة يضع من يديه..

«العالم لا ينعكس مساره»

«غروب الشمس في أسوان»

عندما تقع الكرة الشمسية على خط
الأفق تماما
لا تحتاج إلا لأقل من دقيقتين لكي
تغرب
نتصور لثوان معدودة أنها ستسير في

«يحيى حقي(*)»

كان أول شيء بدأ يحكيه
أن مصر في العشرينات
عرفت السجائر المفلطحة
أما السجائر المدورة
فلم تأت إلا مع الأوروبيين والأمريكان،
وأن المصريين كانوا يشترون السجائر
«الفرط»
بدلاً من اللعب
بحيث يستطيع الواحد منهم بقروشه
القليلة

أن يدخل واحدة من نفسه
الأمر الذي يُعد اليوم شيئاً ضاراً ومهلكاً
لأن الحكومة المصرية - شأنها شأن غيرها
من الحكومات -
تشن حملة شعواء على التدخين،
وأن الناس فيما مضى من الزمان
كانوا يستعينون بالإبر
لإدخال القتل المبرومة
في عروق أوراق الدخان
لكي تشد اللفائف وهي تجف

يبدو شبهاً بالكاتب الفرنسي
جان - بول سارتر

الاتجاه العكسي ثم ترجع

وهذه الرغبة تثيرها فينا زجاجات البيرة
ماركة «ستيلا»
التي نشربها في حديقة فندق كتاركت القديم
ولكن بمثل السرعة التي نشأت بها هذه
الفكرة الخيالية
نتحول نحن
وننتظر طلوع الصباح كما فعلنا على الدوام
وهذه الفكرة عن قلب مسار العالم
تغرب هي أيضاً..

«على ساحل البحر الأحمر»

لن تجد هناك شيئاً
حتى لو تصورت للحظات
أن خط أنابيب يصحبك
وأعمدة كهرباء تحدد لك الطريق
وبراميل القار الملطخة بالسواد والحمرة
تتناثر من حولك هنا وهناك
مفرغة مستهلكة لا جدوى منها
أو حزم الأعشاب المتباعدة
على التلال الرملية الصغيرة
فليس إلا الرمل والحجارة
على الطريق من الغردقة إلى السويس

✽ التقى الشاعر بالأديب الكبير، صاحب العصا والقنديل رحمة الله، في بيته بمصر الجديدة في اليوم الثاني والعشرين من شهر مارس سنة 1986. وقد دار بينهما حوار أشي تستعيد القصيدة في صحبة الناقد الأدبي ومترجم بعض روائع الأدب العربي المعاصر إلى الألمانية، وهو المرحوم ناجي نجيب (1931 - 1987)، الذي رتب اللقاء وقدر للشاعر نفسه أن يرثيه في القصيدة التالية اثر وفاته المفاجئة في مدينة برلين التي يستريح الآن في إحدى مقابرها.

وإن كان بريثا من الحَوْل
وأقصر منه قامته،

وعندما يجلس على الكرسي الوثير
تنزلق الساق اليسرى تحت اليمنى

كما يحدث للاعب السيرك
كأنما يكرر بعد بلوغ الواحد
والثمانين

جلسة القرفصاء عند المسلمين
الأقدمين

في حجرته

صورة وجه معلّقة

مظلة باللونين الأصفر والرمادي
الخطوط التي تحدد معالم الرأس
بيضاء

تظهر تحتها

— كما على سبورة —

علامتان دالتان

على شكل مستطيلين ملونين

فالأصفر — كما يقول —

يدل على العقل النافذ

والرمادي علامة التفاني

الممزوج بالعاطفة

يستطرد فيقول

إن بلاد العرب القديمة

لم تعرف المسرح ولا النثر

إذ كانت تتدفق

بقوة الشعر

ثم يحكي حكاية البنات الأربع

اللائي لم يطلبهن أحد للزواج

ابتأس الوالدان لنكد الطالع
ثم خطر لهما

— بعد أن أخفقت كل المحاولات —

أن يستضيفا أحد الشعراء

وماهو إلا القليل

حتى وجدت كل بنت رجلا

واستظلت بسقف بيت جديد(*)

يقلقه التزايد السريع في عدد السكان

كأنه أسد يركض ويركض

ويسرع الناس فيلقون إليه شيئا يأكله

حتى لا يصل إلى بر مصر

ويمزقها إربا إربا

يقول إن الاشتراكية

في رأيه شيء مريب

فهي تنظر إلى الإنسان

كأنه ملف

لا كائن حي

وهكذا يدخلن يحبى حقي

— الذي أصبح وجهه في هذه الأثناء

أبيض كالثلج —

سيجارة مصرية

هو الذي كتب

«قنديل أم هاشم»

و«البوسطجي»

(*) الإشارة هنا للقصة المشهورة عن الأعشى مع الحلق وبناته (المترجم)

ثم تطلع إلى ميدان أمام البيت
على شكل مربع مهجور
تناثرت فيه الأعشاب والقاذورات
«لن يكمل أبدا!»
قالها وهو يبتسم
كأنه راض عنه في دخيلة نفسه
أو كأنه هو ذاته،
وبالتالي مصر،
ذلك الشيء المنفر المحير
إن عربة الرش دائما هناك
لكن ركننا واحدا يبيلله الماء
والأركان الأخرى جافة جدباء
وفي الوسط تنمو أعشاب شحيحة
والأشجار المغروسة منذ سنين
تبدو معوجة نحيلة
وقد لا تتاح لها فرصة النضج والنماء

لكن هكذا أحب البلد الذي منه جاء
ولم يتوان عن توجيه النقد إليه
هو الذي عاش طوال العشرين سنة الأخيرة
في برلين
عاكفا على دراسة الحضارة الأوروبية
والبربرية الفاشية
ونقل الأدب المصري
- وهو المتخصص فيه وفي النقد -
إلى اللغة الألمانية
وإن لم ينقل الأدب الألماني إلى لغته،
هو الذي تزوج من كريستا الألمانية

هو الذي كان وكيل نيابة
وأميناً للمحفوظات
وعمل في السلك الدبلوماسي
وكان أول مدير لمصلحة الفنون
التي تأسست سنة 1955
هو الذي يكتب
لأجل مصر أخرى جديدة
يحيى حقي
الذي يسكن في شارع الغزالي
في مصر الجديدة

«ناجي نجيب»

عندما جاء ليأخذنا من المطار
كانت الساعة قد دقت الثالثة صباحا،
وعندما استيقظنا في إحدى ضواحي
القاهرة،

كان قد أعد كل شيء
ليدخلنا في أسرار الفول
- طبق الفول المصري بالزيت والليمون -
وعندما سلمنا مفتاح الشقة
كانت الشمس قد فارت رغوتها
وبخطوات كسيحة
- وإن تزايدت طعناتها اللاسعة -
قد بلغت السمت

من شرفته أخذ يحدثنا
عن مصر ومن هي مصر

وله ابن منها اسمه يونس
واستوفى شرط الأستاذية من زمن
طويل
ومع ذلك بقي بلا عمل
هذا الرائد للأدب ولل فكر المصري
في ألمانيا.

وعندما وقفنا - في زحام القاهرة -
لحظات في ميدان التحرير
وأخذنا ننظر إلى فوضى المرور
الذي بدأ ينتظم بالتدريج
سرت فيه رجفة مفاجئة
وتكسرت الكلمات على شفثيه
«أشعر - وأنا في بلدي -
أني مغترب وغريب عنها»
واندفع معنا إلى مجلة «المصور»
التي تعود أن يكتب لها بانتظام
وهناك سلم مخطوطة مقال جديد..

آه يا قاهرة...

آه يا قاهرة
فسد هواؤك
ولن ينجيك كثيرا من هذا الوباء
أن تلجئي تحت الأرض إلى مترو
الأنفاق
عندما يتم بناؤه سنة ألف وتسعمائة
وسنة وثمانين
كما فعلت المكسيك في الستينات

سائقو السيارات في شوارعك
بهلوانات
لكن لا يكفي أن يتخللوا الزحام
ويرجعوا إلى بيوتهم سالمين
فسوف تختنق في هذا الوباء
الذي تخلفينه وراءك كل يوم
ويتسرب من أنابيبك المستهلكة

آه يا قاهرة
أين ذهب فنك المشهور
في تنسيق الحقائق والمتنزهات
الخضراء
والميادين البديعة والنافورات
أتريدون أن تحظري على النخيل
والدلفى
أن تنمو على أرضك وتخطو فوق
العشب
وإذا كنت لا تزمعين الوصول إلى هذا
الحدّ

فهل تريدون أن تقضي عليها
بالمزيد من المباني والطرق السريعة؟

آه يا قاهرة
من ذا الذي يطيق الإقامة فيك
وأنت تتفجرين وتمزقين كل خيوط
ردائك
وأبناؤك يزحفون على مقابر
بحثا عن مكان يؤويهم بجوار الموتى،
وهم أنفسهم أنصاف موتى،

عندما وقفت في مدخل باب الحديد
بالقرب من تمثال رمسيس
ولم تكن تلك هي المرة الوحيدة
التي أصاب فيها بالدهشة والقنوط

آه يا قاهرة
لن يبيح صوتي وأنا أقول هذا الكلام
بل وأصرخ به لأخيف الآخرين
رغم أن ضباب العادم والغبار
يجلد حنجرتي كل يوم
ويتسرب كدبيب الهَرَم إلى عظامي
ليس الأمريكيان هم الذين جعلوك تتأوهين
ولا هم السوفييت الذين لم تخل وعودهم
من الطمع فيك
والذين أقروا بحزم وأدب أن يرجعوا
لبلادهم،
أنت وحدك يا قاهرة — إن صح تقديري
للأمور —
أنت التي تستطيعين إزالة الأحياء القذرة
البائسة
والخلاص من القمامة والغبار والضوضاء

وآه يا قاهرة
إن لم تكن أذناك
قد أصابها الصمم
فبإمكانك أن تنهضي من غدك
وتبدئي العمل
ويقيني أنك قادرة على إنجازها
هذا إن وصل إلى أذنيك ندائي..

أو يلجأون إلى الأكواخ وعشش الصفيح
بين مقالب الزباله وجبال الدبش
أو يقيمون في أفران القمائن الميتة

آه يا قاهرة
وأنت تبنين وتبنين
وتتركين كل شيء في مكانه
وملايين البشر يزحفون على الدوام
متجهين إليك
لكن لماذا ولأية هدف يجري كل هذا فيك
أنت وحدك دون عواصم العالم
ولا يمكن أن يكون من أثر الحر وحده
لا شك هنالك خطأ ما
شيء أربك حاضرك وهز كيائك
ولكن لا تقعي في سوء الظن
فأنا لا أقصد أسراب الماعز
التي تتجول حرة في ضواحيك
ولا صراخ أبواقك بيب بيب وتوت توت
وإن كانت تتلف أعصابي

آه يا قاهرة
لم أستطع أن أرى شيئاً
من ضوء الشمس وهي تغرب في الأصيل
إذ احتجب كل شيء وراء أبخرة العادم
الذي يتصاعد كالوباء
وحتى إذا اعترفت لك
بأنني لا ألتفت إلى هذه المعجزات اليومية
عندما أكون في إحدى المدن الكبرى الأوروبية
فصدقيني إذا قلت لقد شلني الدهول



حوار مع إدوار جليسون

أجرت الحوار : كاترين أرجان

ترجمة : محمود قاسم

ولد عام 1928 في جرر «المارتينيك»، يحيا في
الشعر منذ أربعين عامًا، ورائده ومعلمه اسمه «سان
- جون بيرس»
ARCHIVE

THE ARCHIVE OF EDUARD GLI. SSANT

«تروبيك» للشاعر الأفريقي «إيميه سيزار» Aimé Césaire التي ظهرت في «المارتينيك» في 500 نسخة من سنة 1941 إلى سنة 1945. لقد كانت هي الحدث الثقافي الحاسم في ذلك العهد لسكان «الأنثيل»، وعلى نطاق أوسع بالنسبة للبلاد الأفريقية الزنجية. لقد وضعت هذه المجلة نظريات الزنوجة، وهذا دليل على أن العمل الشعري يفتح آفاقاً

■ أن نقرأ عن وجود
خمس أو ستة آلاف قارئ
متحمسين للشعر
المعاصر في «فرنسا»، ألا
يُعدّ هذا الرقم ضئيلاً
ومحدوداً بالنسبة لك
كشاعر؟

- إن العمل الشعري لا «يؤثر» لا
بحجمه ولا بعدد النسخ المطبوعة
منه. فأننا أذكر مجلة

العنوان الأصلي للمقال:

Edouard Gli. ssant, Dossier

■ إذا كان الشعر مثل الصوت والضوء... فكيف سيبدو التغيير في فرنسا حيث القصائد، كالشعراء، لا تثير الضوضاء؟

— لهذا السبب أقول لنفسي إن هناك شيئاً يضيع علينا في غمار هذه العروض الكبيرة التي تقطع علاقتنا بالنص الذي تعودنا على مواجهته، شيئاً يغير منظور فن الشعر نفسه. لقد تربيت في مدرسة الشعر الفرنسي، وهو شعر يميل إلى الصمت، شعر يجد فيه الشاعر نفسه وحيداً في مواجهة الصفحة البيضاء. لكنني لست واثقاً من أن بخل الكلمات في الشعر الفرنسي الراهن وطريقته في المقابلة بين هيتافيريقا الصمت من ناحية والثرثرة المتواصلة من ناحية أخرى، لست واثقاً من أنه يمكن أن يتفق مع مظاهر الفوضى والاضطراب ونفاد الصبر وبريق الأضواء التي تسود بها العالم المعاصر...

■ تحاول أعمالك الشعرية كلها أن تحدد شكلاً جديداً للفن الشعري الذي يركز على فكرة العلاقة، ويفتح على شمولية العالم وتنوعه وفوضاه.

— في عالمنا الحالي، لا يوجد مركز ولا محيط. بالطبع تبقى مراكز القرارات

■ ومع ذلك فإن الشعر في العديد من البلاد الأخرى أقل خصوصية...

— هذا صحيح، وقد شاركت على سبيل المثال، في ندوات شعرية في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت تضم ثلاثة آلاف شخص. ويجب القول إن الشعراء الأمريكيين رفعوا فن تقديم الشعر إلى مستوى رائع: فعندما نستمع إلى «ألن جينسبرج» Allen Ginsberg أو إلى الشاعرة الأمريكية السوداء «جاين كورتيز» Jayne Cortez نشعر بأننا في عرض غنائي راقص قام مخرج بإعداده، وهذا أمر مذهل.

إن قراءة النص قيد تيزودك بإحساسات أكثر رقة وتنوعاً، وهذا يثير مشكلة العلاقة بين الشعر والأداء الشفهي. ألا ندخل اليوم في مقولات جديدة للفن يصاحب فيها العرض والتقديم العمل الشعري؟ أليست المناطق الحساسة فينا للشعر في سبيلها للانتقال من المخ إلى الأذن؟ وألا يفلت مثل هذا الشعر من الاقتصاد والدقة اللذين تفرضهما الكتابة؟ يجب أن ننتظر حتى نستطيع الحكم على هذا الشكل الجديد الذي سيقدمه الشعر. ربما يقدم لنا شعراء جوالين عظاماً (من نوع التروبادور).

الفوضوية للعالم. لأن الشعر يعدّ اليوم أكثر من أي وقت مضى، طريقة جديدة لفهم الحياة الإنسانية.

لقد أصبح، بعد فترة طويلة من القهر والإكراه الأيديولوجي، وسيلة لفهم العالم.

■ لكن لماذا يصبح الشاعر، أكثر من الفيلسوف الأيديولوجي، هو مستقبل الإنسان؟

- لأن العالم في مجمله فوضوي، ولا يمكن التنبؤ بمصيره، ولا يمكننا الاقتراب منه إلا بفن تمزقه الفوضى

السياسية والعسكرية، ولكن لم يعد ثمة مركز للسيادة الشرعية. ونحن لاندرى ماذا يحدث الآن بالضبط في أي بلد صغيراً أم كبيراً مما يمكن أن يحدد شكل القرن الواحد والعشرين. فالشعر لم يعد قادراً على التمسك بشرعية قانونية، سواء لتكريسها أو لمعارضتها على نحو ما فعل رامبو في شعره كله.

خذ مثلاً «السفينة السكري» تجد أنه يفند أسس العقلانية الإمبريالية للثقافة الفرنسية في عهده. أما اليوم، فيجب على الشاعر الغوص في المادة

ARCHIVE



ولد إدوار جليسون «في جزر المارتينيك» عام 1928. وتعلم في مدرسة «شولشردي فور - دي - فرانس». ثم أكمل دراسته للفلسفة في «السوربون» كما درس علم السلالات في متحف الإنسان. وهو وجه مميز في تجديد الثقافة الزنجية - الأفريقية. شارك في مؤتمر الكتاب والفنانين السود في «باريس» عام 1956 و«روما» عام 1959. كما أنه رجل نشيط، أسس مع «بول نيجر» عام 1959 جبهة «الأنثيل وجويان» التي تعاونت مع المثقفين الجزائريين. وقد تسبب ذلك في طرده من «جوادلوب» وتحديد إقامته في فرنسا. ولدى عودته إلى جزر «المارتينيك» عام 1965 أسس مؤسسة للبحث والتعليم كما أسس مجلة للعلوم الإنسانية هي مجلة «أكوما». ومن 1982 حتى 1988 عمل مديراً لتحرير مجلة «رسالة اليونسكو». وفي عام 1989 تم تعيينه أستاذاً في جامعة الدولة في «لويزيانا» حيث يرأس حالياً مركز الدراسات الفرنسية والفرانكفونية. ويعيش «إدوار جليسون» على حسب الظروف، في باريس أو جزر «المارتينيك» أو في «الولايات المتحدة الأمريكية».

لا بطلقات المدافع ولا بالتدخل بالقوة. إننا الآن في سبيل التهام بعضنا البعض، والفن الشعري الجديد وحده هو القادر على قلب الأوضاع. يجب أن ننظر نظرة أخرى إلى مسألة الكينونة أو الوجود التي استطاع الفكر الغربي أثناء الدوران حولها أن يغذي أغرب الرؤى ويحدد مختلف ألوان التعصب وأعنف أشكال الانغلاق. خذ مثلاً أبناء «الأنتيل» الفرثسية أو العرب المولودين في فرنسا، إن الحياة قد سحقتهم فأضاعوا اتجاههم لأنهم ليسوا فرنسيين تماماً ولا ينتمون لسكان «الأنتيل» أو المغرب العربي كل

والاضطراب، لذلك أعتبر أن «شعر الصمت» ربما كان غير مناسب (للتعبير عنه).

■ هل يجب على الشعر أن يحتج ويوجه اليوم والتأنيب؟

- بل عليه الاقتراب مما يصعب التنبؤ به. فإن ما يحدث الآن في تقديري هو التغير في مخيلة البشرية. لقد أدركنا أن العقل المنهجي المنظم لا يساعد الإنسان على أن يجد اتجاهه أو يجد نفسه في فوضى العالم، لأننا لن نوقف الظلم والسيطرة والمذابح والتطهير العرقي



في الشعر:

القصائد الكاملة (1947-1993): «الدم المشدود» و«حقل الجزر» و«الأرض القلقة» و«جزر الهند الغربية» و«الملح الأسود» و«البلد الحقيقي» و«بواز» و«بلد الحلم» و«الفوضى الكبرى»، وقد نشرت في «جاليمار» 1994.

في الرواية:

«كل العالم» (1993) و«ماهاجوني» (1987) و«كوخ الفارس» (1981) و«مالور» (1975) و«القرن الرابع» (1964) و«الشق» (1958).

في المقال:

«شاعرية العلاقة» (1990) و«خطاب سكان الأنتيل» (1981) و«شمس الوعي» (1955).

في المسرح:

«السيد توسان» (1961).

وقد نشرت أعمال «إدوار جليسون» في داري «سوى وجاليمار».

الانتماء. إنني أقول لهم: أنتم الطليعة، وأنتم الذين تبدعون شيئاً جديداً، ولا يمكن أن تتصور الهوية نفسها إذا اقتصرتم على ذاتها واستبعدت كل ما عداها.

خذ كذلك جميع الصراعات في «رواندا» و «فلسطين» و «يوغسلافيا السابقة» إنها ليست صراعات من نوع ميتافيزيقي، لأن أساس المواجهات السياسية والاقتصادية هو مرة أخرى تلك الهوية التي تتصور أنها مطلقة.

والمخيلة وحدها، بحكم قدرتها على إدراك «الكلية» المختلفة تمام الاختلاف عن «الشمولية» المتسلطة، وقدرتها على تقبل ما لا يمكن التنبؤ به ومواجهة التناقضات والتصرف معها بحيث يجد فيها الإنسان ذاته الحقبة — هذه المخيلة هي التي تستطيع تطوير العقليات — ويعني هذا تحديد النقطة التي تكون فيها للمخيلة وظيفة كونية أو عالمية.

■ عالمية؟

— إن المخيلة التي تحيط بكلية العالم يمكنها أن تحول رد فعل كل فرد في الركن الضيق الذي يعيش فيه. والمخيلة الفردية لا جدوى منها إذا لم ترتبط بمخيلة تضم العالم في

مجموعه الكلي، وإلا أصبحت شكلاً جديداً من أشكال الانغلاق، ولهذا اعتبر وصول نيلسون مانديلا لرئاسة جنوب أفريقيا حدثاً من أهم الأحداث السياسية في هذا القرن لأن ما يجري هناك إنه يمثل القطيعة مع الهوية أو الذاتية المنغلقة على نفسها.

■ ولكن الاعتقاد بأن الشاعر يمكنه أن يغير العالم — ألا يعد ذلك نوعاً من «اليوتوبيا» الخيالية؟

— أجل هي يوتوبيا، ولكني لست أول من عبر عنها. فجميع الشعراء من رامبو إلى السرياليين قد أحسوا بها على الدوام. ولهذا لا أعتقد أن الشعر يمكن أن يموت.

■ وماذا يحدث لو مات الشعر؟

— لو مات الشعر، مات معه «المتنوع» كما حدده «سيجالين». ذلك لأن الشعر هو المكان المخصص للتعبير عن التنوع. ولو مات التنوع لتحولت البشرية بالتأكيد إلى جثة عفنة، ولهذا يجب أن نناضل من أجل بقاء جميع لغات العالم. لأن كل لغة في العالم تعد جزءاً من مخيلة الإنسان.

- نحن نعرف اليوم، أن جميع ثقافات العالم تتمازج وتتفاعل بالتبادل. وقبول هذه الحقيقة واستيعابها يعني الاستفادة من قيمتها. وإنقاذ اللغة الفرنسية لا يتم بمرسوم أو قرار، بل بقدرتها على ممارسة إمكاناتها في عالم متعدد اللغات، وهنا يأتي دور الشاعر، ويبدو أن الحضور في العالم والانفتاح على الخارج غائبان اليوم في فرنسا غياباً قاسياً عن الاهتمامات الشعرية، على حين نجد المغامرات والمجازفات الجمالية هائلة. وكلما واجهت لغة كلية العالم، وجب أن نجد لها لغة لا تكون مجرد إعادة إنتاج حرفي للفوضى، وإنما تكون شكلاً يضعها في حسابه، وعندما تكون اللغة حرفته، أي عندما تصور ببساطة فوضى العالم، فلن تؤدي مهمتها. ذلك لأن المغامرة مع اللغة وعمل الشاعر هما إعطاء شكل لكل مالم ليس له شكل... ولو اكتفى الرسام بترقيش بعض النقوش والرسوم ليعبر عن الاضطراب، فلن يفعل شيئاً سوى إنتاج هذا الاضطراب من جديد دون أن يوفق إلى التعبير عنه.

■ وهل تظهر هنا مشكلة الشكل برمتها؟

- نعم، ولكن الأمر لا يتعلق بشكل «شكلي»، وإنما يتعلق بشكل مستكشف وعضوي. وعلينا في الواقع أن نسأل: ما الشكل؟ إنه اكتشافك، داخل نسق لغة

■ ما الوسائل العينية التي تحدد عمل الشاعر؟ وكيف يمكنه الإسهام في التغيير الذي تتمنونه؟

- في تقديرني أن الشاعر هو الوحيد الذي يغير اللغة. أما الكاتب الروائي فهو يستخدمها أداة لبناء نظم نفسية وبنائية... إلخ، فالشاعر يصطنع داخل اللغة لغات جديدة، وهنا تكمن قوته العظيمة. إن عمله بالتأكيد ليس مباشراً لكنه بطيء وغير محسوس. ولذلك فإن الشعراء الفرنسيين أمثال «سيجالين» و«كلوديل» و«سان - جون بيرس» و«ريفردى» و«رينيه شار» هم أول من أكد أننا لن نستطيع ممارسة اللغة بطريقة لغوية واحدة. ولكن ما هو وضع اللغة الفرنسية في العالم في الوقت الحاضر؟ لم تعد لغة واحدة صاحبة سيادة، بل لغة متعددة مهجنة متعددة الأشكال والألوان. إن سيولتها أو تدفقها الموروث لم يعد له فائدة، فهي مثل جميع اللغات تجوب العالم وتواجه مصادفاته وتلتقي بلغاته الأخرى سواء أكانت لغات أقليات أم لم تكن، ومن ثمّ تمتاز بغيرها وتصبح مولدة.

■ هل تعارض بهذا المعنى الكتاب - أو الوزراء - الذين يعتبرون لغتنا ممتلكاً قومياً يجب المحافظة على نقائه؟

معينة، لعلاقتك الخاصة بهذا النسق، أي بلغتك أنت.

خذ مثلاً لذلك «سان جون بيرس»: لقد أدخل على نظام اللغة الفرنسية جسماً غريباً عنه عندما تبنى موضوعات الأدغال والأعاصير والزوابع الخاصة ببلاد الجنوب. أما الأدب في أوروبا فقد بني على موضوع آخر، ألا وهو موضوع النبع والمرعى اللذين يعبران عن البحث عن الشفافية والمقياس والنظام.

■ **فما هو إذن الشكل، أو ما الأشكال الخاصة بك، ما لم تقرب كل الأدوات من شعروا رواية ومقال فني؟**

- عند ميلاد جميع المجتمعات تكمن صرخة شعرية هي صرخة الشعوب التي تولد مع وعيها بذاتها. وتشاء الظاهرة الطبيعية أن تتحول هذه الصرخة شيئاً فشيئاً إلى كلمات منطوقة يتم حبكها في سياق. والشئ الذي ظلت أبحث عنه في الشعر منذ البداية هو سياق هذه الكلمة أو حبكها. وعلى العكس من الشعوب عريقة الأصول مثل الشعوب الأفريقية أو العربية التي يرجع تاريخها إلى ملايين السنين،

فإن الشعوب مختلطة العناصر التي أعد منها ليس لها تقاليد متوارثة منذ بداية العالم. ولهذا فإن علينا أن نكون على علم بسلالاتنا وأن نقرب من أنفسنا بجميع الطرق، وأن نخاطر بكل الأسفار والرحلات الممكنة، وأن نستخدم الشعر والسرد القصصي والروائي والتأمل الفلسفي ونتجاوز كل الحواجز. ولذلك فإن مسألة الأنواع الأدبية لا تشكل مشكلة في نظري حتى ولو اضطررت إلى تصنيف نصوبي جرياً على التقاليد. فكتابة قصيدة أو خلق شخصيات أو تخيل قصة أو التعبير عن أفكار كلها عندي شيء واحد لأننا لو أردنا أن ندخل في علاقة تفاعل مع التنوع السائد في العالم، أو أردنا أن «نسقط» فجأة في الحداثة، فعلياً أن نكسر القوالب القديمة ونتصور ظهور أشكال للتعبير الأدبي والفني ليس لدينا عنها اليوم أي فكرة..

■ **والمستقبل، هل هو أمامنا؟**

- ولكن لا يمكن التنبؤ به، كما هو شأنه على الدوام. فلنتعلم كيف نلجأ به (ونطرق أبوابه) دون أن ندعي القدرة على تحديده أو التحكم فيه.

العبقريّة في الشعر

عرض : محمد عبدالواحد محمد

تحرير : بنيـلـوب مـوراي

حين يطلق المجتمع الأدبي على شاعر من الشعراء صفة العبقريّة، فإن المجتمع بذلك يعترف بما يتمتع به هذا الشاعر من قوى إبداعية غير عادية، تميزه من غيره من الموهوبين. غير أن هذه القوة المذهلة أمر يتعذر تفسيره ويستعصي على التحليل.

ولقد حاول معجم أكسفورد الإنجليزي تعريف العبقريّة بأنها (قوة فكرية فطرية من نمط رفيع، كتلك القوة التي تُعزى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين بأي فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق العملي، إنها طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلي أو الفكر الأصلي أو الابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيرا عن الموهبة).

العنوان الأصلي للكتاب : العبقريّة، تاريخ فكرة.

Genius. The History of an Idea - London, 1992

وتعد هذه الفكرة العامة عن العبقرية، نتاجا لتطورات القرن الثامن عشر، وهي جزء من التغيير الجذري في النظرية الجمالية - والذي لحظه بذكاء «أبرامز» في كتابه «المرأة والمصباح» (1). وبنهاية القرن الثامن عشر، اعتبر العبقرى، خاصة من يشتغل بالفن، النموذج الإنساني الأعلى. والمصطلح في الاستخدام الحديث يرتبط بالإبداع والأصالة ارتباطا وثيقا يعود إلى القرن الثامن عشر، حين اكتسبت الكلمة لأول مرة، معناها المؤلف الحديث.

ويشير السير فيليب سيدني (2) في كتابه دفاع عن الشعر (1583) إلى أن بعض الناس يولدون بقدرات معينة، وهي قدرات يفتقدها الآخرون، فهو يقول: «الصنعة لا تخلق شاعرا إذا كان عاريا عن الموهبة». وبهذا يقول المثل القديم «الخطيب يُصنع، والشاعر يولد شاعرا». ويرى بوب أن (العبقرية الحققة في الشعراء أمر نادر، والناقد القادر على التذوق الحقيقي نادر.. كلاهما متشابهان، يتلقيان نورهما من السماء، ذلك الذي ولد لينطق، وذلك الذي ولد ليكتب الشعر) - [مقال في النقد (1711) الأسطر من 11 - 14].

ولقد أقر اليونان بالطبيعة الغامضة لقدرات الإنسان الخلاقة فيما يتصل بالشعر. ومنذ أقدم العصور والشعراء يدعون أنهم يتلقون إلهاما مقدسا، وهو الاعتقاد الذي يعزو العنصر الذي يبدو غامضا في الإبداع الشعري إلى تأثير مؤقت لقوة خارجية. ثم إن الشاعر الذي يتلقى هذا الإلهام لديه موهبة فطرية أو مقدرة طبيعية توهب له بصورة من الصور، ولا يمكن اكتسابها بالتعلم. وفي الأدب الإغريقي المبكر نجد أن هذا الإلهام وهذه الموهبة تنسبان إلى ربات الفنون، فهن يمنحن من يخترنهم موهبة شعرية دائمة، ويمنحهن الإلهام في دفقة شعورية لحظية. وفي هذا يقول الشاعر الملحمي ديمودركس في الأوديسة (8,73) «تثير الربة أحاسيس الشاعر الملحمي ليتغنى بالأعمال المجيدة». وفي الأوديسة أيضا يوصف هذا الشاعر الأعمى بأنه «الشاعر الخير الذي أحبته الربة بصفة خاصة ومنحته الخير والشر كليهما، ذلك أنها اقتلعت عينيه، ومنحته عذوبة الإنشاد...» (الأوديسة 8,62 - 8,64). ففي مقابل فقدان بصره، منحته ربات الفنون بصيرة الشعراء المقدسة، وهي منحة دائمة.

اختيار المهارة وتعلمها:

ولقد ساد الاعتقاد في الفكر الإغريقي المبكر أن الناس ومنهم الشاعر، لا يختارون مهاراتهم، فالربات هن اللائي يمنحن هذه المهارات، وعلى الممنوح أن يتقبل هبة الربات وأن يعيش حياته وفقا لهذا، ثم إن الربات هن اللائي يعلمن هذه المهارات ولا يعلمها

أحد من البشر. وما إن ينال إنسان موهبة من المواهب، حتى يبقى أثرا لدى الآلهة، ولكل حرفة إله يحمي أربابها. وكان الشعراء يعيشون تحت ظل ربات الفنون، وإن تميزوا من غيرهم بوضع خاص لا يتمتع به سواهم، فهم على صلة دائمة بالسماء، وهم مصدرنا الأساسي للمعلومات.

هكذا كان الشعراء الإغريق الأوائل لا يعززون مقدرتهم الشعرية إلى موهبة فطرية أو خصائص يمتلكونها، بل يعزونها إلى ربات الفنون اللاتي يخترنهم ويفضّلن عليهم بهذه المقدرة. غير أننا قد نرى في ادعاء فيميوس (الأوديسة 22,347 - 22,348) بأن الرب غرس فيه القدرة على الإنشاد، إرهابا للفكرة التي ظهرت فيما بعد، والتي ترى أن الموهبة الشعرية فطرية وليست مكتسبة، رغم أن كلام فيميوس لا يوضح ما إذا كان هذا الغرس قد تم عند المولد أو بعده.

الخصائص فطرية:

وخلال القرن السادس عشر تظهر فكرة ولادة الناس بخصائص معينة، سواء كانت هذه الخصائص طيبة أو سيئة. وقد وضحت هذه الفكرة بشكل بارز في شعر ثيوجنيس (الميجاري من القرن السادس ق.م)، حيث يؤكد تفوق الأرستقراطية على أساس نبل المولد، وأنتك لن تستطيع تعليم الفضيلة لإنسان، أو أن تجعل من فاسد إنسانا صالحا، إذ إن الميلاد وحده هو الذي يحدد هذه الخصائص. وقد استطاع بيندار أن يعبر عن هذه الفكرة بطريقة أقوى وأكثر تفصيلا، حيث يقول ويكرر القول إنه لا إنجاز دون قدرة موروثّة، وهو يعزو إلى الطبيعة ما يعزوه هوميروس وغيره إلى الآلهة. ولكن الطبيعة نفسها عند بيندار (ولد نحو 522 أو 518 ق.م ومات بعد سنة 446 ق.م) هبة إلهية. فهل يستبدل بيندار مفهوم الموهبة الموروثة أو القدرة الفطرية بفكرة الإلهام الطارئ التي نجدها لدى الشعراء الأوائل؟ (3) إن توسلات بيندار المتكررة إلى ربات الفنون لمساعدته في أناشيده، تشير إلى أن فكرة الإلهام هذه موجودة في شعره، تماما كما هي موجودة في شعر هوميروس. أما الفكرة الأقدم وهي فكرة منح ربات الفنون الموهبة الشعرية الدائمة، فيحل محلها، أو بالأحرى يعيد مفهوم الفطرة تحديد أبعادها. ففي حين يعتبر كل من هوميروس وهزئود (ولد نحو 700 ق.م) الموهبة الشعرية هبة تمنح للإنسان في بعض المناسبات المهمة في حياته، يعتبرها بيندار هبة الطبيعة، منحت له بطريقة مقدسة وإن كانت فطرية.

بيندار نموذج للعبقرية الوحشية:

وبيندار الذي يعد من أكثر شعراء الإغريق اعتدادا بذاته كان يقدم نفسه على أنه شخصية مختارة، فهو رسول ربات الفنون والناطق بالأسنتهن، والامتطي مركباتهن. ولقد صار هذا الشاعر في عصور تالية رمزا لقوة الطبيعة الساحقة التي تبلغ قدرا كبيرا من العظمة التي يتعذر على قواعد الفن التقليدي أن تحدها، كما صار مثالا للعبقرية الوحشية الفطرية (4).

ولقد وصفه هوراس (من 65 - 8 ق.م) وصفا كان ذا أثر كبير في تصور النموذج البينداري ابتداءً من القرن السابع عشر - جاء فيه: (كنهر تكاثرت الأمطار وراء شاطئيه، تتدفع هابطة من جبل، هكذا بيندار عميق الصوت، يتأجج في غناء مندفع كالسيل. وهو جدير بغارأبولو، سواء أدار لسانه بكلمات جديدة في قصائد عاطفية جياشة جسورة، تتدفق في أوزان متحررة من القيود، أو تغنى بأناشيد الآلهة والملوك).

أما أديسون (1672 - 1719)، فقد وضعه في مصاف هوميروس وأنبياء العهد القديم وشكسبير بوصفه واحدا من العباقرة الفطريين الذين استطاعوا بقوة موهبتهم الفطرية ودون عون من فن أو تعلم، أن يقدموا أعمالا أمتعت عصورهم، وكانت معجزة لكل الأجيال اللاحقة. وقد ميزه الشاعر الإنجليزي الذي مهد للحركة الرومانسية بقصيدته الكبرى الأفكار الليلية وهو إدوارد يونج (1683 - 1765) من غيره من الكتاب القدامى حيث يقول «شكسبير هو النجم الذي يبلغ غاية الأهمية بين المحدثين، وبيندار هو النجم بين القدامى» (5).

هوميروس العبقري الموسوعي:

اعتبر جوته إعادة اكتشاف هوميروس للمرة الثانية حدثا من أهم الأحداث التي مر بها في حياته، واعتبر شروق شمس هوميروس ثانية ضرورة تطلبتها ظروف العصر. والواقع أن هذا المبعث الهومري الثاني أو اكتشاف القرن الثامن عشر لهوميروس بوصفه شاعرا فطريا صاحب عبقرية أصيلة، كان أمرا أعظم شأنًا من إعادة اكتشافه في المرة الأولى مع إحياء الدراسات الإغريقية في بواكير عصر النهضة. ولا يعود سبب تلك الأهمية إلى الفهم المعاصر لشعر هوميروس فحسب، بل يعود أيضا إلى سبب أبعد من ذلك، ألا وهو تطور الثقافة الغربية تطورا شاملا. ثم إن هذا المبعث الأول، رغم أنه أتاح لأوروبا الغربية لأول مرة فيما يقرب من ألف عام، القدرة على قراءة شاعرها في لغته الأصلية، فإن استغلال هذه القدرة لم يكن إلا استغلالا ضئيلا لقرون عدة. وهاهو بترارك يشكو ما أصابه من إحباط لعدم قدرته على قراءة مخطوطة كانت لديه لهوميروس فيقول «أواه أيها الرجل العظيم! كم أنا شغوف أن أسمعك تتكلم!» (6).

ولقد بقيت محاولات تحقيق شعر هوميروس قليلة حتى القرن الثامن عشر. ورغم أنه ترجم بصورة ما إلى اللاتينية وإلى العامية فيما بعد، فقد ظلت المعلومات المفصلة عن شعرة ملكية خاصة لحفنة من الدارسين والشعراء غير خاضعة للدرس والنقاش (7).

ومع ذلك فمنذ نهاية القرن السابع عشر، صار الحديث حول ميزات هوميروس وعيوبه - في فرنسا أولاً، ثم في إنجلترا وألمانيا بعد ذلك - من الموضوعات التي كانت موضع جدل ومناقشات بين الأدباء والكتاب حول الأدب والقيم الثقافية. وخلال عصر العقل أو عصر التنوير، يتحلق الكتاب حول هوميروس في حشد «شبيه بكثافة ذباب في نبع / وكما يتواهب في حظيرة ضأن (عندما يجمعه حليب جديد) / ويطن حول فوهات الدلاء المملوءة...» (8).

ويبدو أن هوميروس اتخذ مادة يدرسها الطلاب للاطلاع على مبادئ اللغة الشعرية للأدب الإغريقي الكلاسيكي. وكان هوميروس بوصفه أول مؤلف تدرس أعماله في المدارس، موسوعة أساسية لليونانية القديمة، وإن زعم أكثر من عالم بيزنطي أن هوميروس كتب نسخة مبكرة باللهجة الآتيكية، أو أنه استخدم بعض صيغها. (9) وبجانب كونه موسوعة لغوية، كان هوميروس كذلك مصدراً أساسياً لكل المعرفة الإنسانية. ويرجع ذلك كما يرى القدماء إلى هبوط إلهام سماوي عليه، وإلى أن صوت حكمة الإنسان العلوي تكلم في شعره عن أشياء تخفى على طبقات العامة الجاهلة، وتتجلى فحسب للقلة المطلعة من الناس. ويشبهه لونجينوس (10) بكهنة معبد دلفي، ويصفه بأنه ممسوس بضباب مقدس وأنه يطلق نبوءات كما يفعل الملهمون. وهو يدعو إلى نبذ ما يدور حول معركة الآلهة المروعة، لأنها تعد كفراً، ما لم تؤول تأويلاً مجازياً. على أن الأجزاء التي تحتاج إلى تأويل، هي أكثر الأجزاء إلهاماً في شعر هوميروس. ويصفه أحد قدماء الأفلاطونيين الجدد بأنه «كمحيط رائع ضخم بلا حدود» (11). كما أن إرازموس (12) يصف الصورة الشاملة لموسوعة هوميروس «كما لو كانت المحيط الشامل لكل مجالات المعرفة» ويصنف شعره بأنه كـ «الكتاب المقدس تماماً الذي لا يسمن كثيراً لو استمسكت بحرفيته، كذلك يكون شعر كل من هوميروس وفيرجيل، مفيداً لك فحسب لو فهمته كلية على أساس مجازي» (13).

ونختتم الحديث عن هوميروس برأي للكاتب الفرنسي برو Perrault (14) الذي ينهي الجزء الأول من كتابه «تشابه القدامى والمحدثين» برسالة شعرية إلى فونتنل Fontenelle (15) عنوانها (عبقري)، وهي ترنيمة حقيقية إلى «هذه النار - هذه الشعلة المقدسة / روح روحه ونفس نفسه / (...). الغضب المقدس، الجنون الحكيم / وكل المواهب الأخرى التي تشكل العبقريّة»، ثم يمضي قائلاً إنه رغم أخطائه الكثيرة، «معبود في كل مكان، وكتابات في كل مكان / تخلب ألباب الناس بسحر لا مهرب منه» (16). كما نضيف رأي بوب في مقدمة ترجمته للإلياذة، حيث يقول «من المعتقد أن هوميروس بشكل عام امتلك خيالاً إبداعياً أعظم من أي كاتب آخر على الإطلاق (...). إنه أعظم الشعراء على الدوام - وأعظم من تفوق فيما يعتبر أساساً للشعر، وهو الخيال الإبداعي بدرجاته المختلفة». ثم يمضي في وصفه قائلاً «وعمل مؤلفنا (أعني هوميروس) فردوس بري، إذا لم نتمكن فيه من رؤية جميع صنوف الحسن متميزة، كما هي الحال في الحدائق المنسقة، فالسبب في هذا هو أن أعدادها أكثر من أن تحصى» (17).

شكسبير صاحب العبقرية الأصلية:

في منتصف القرن الثامن عشر أصبح مفهوم «العبقرية الأصلية» بوصفها جوهر الشعر، مفهوماً واسع الانتشار. واعتبر شكسبير وفقاً لهذا، هو النموذج الرئيسي للعبقرية الأصلية، بل إنه اعتبر نموذجاً يفوق غيره من العباقرة. ويمكن القول إن شكسبير كان هو السبب في تطور هذا المفهوم، وجعله مقبولا على نطاق واسع. وكان جوزيف أديسون (18) واحداً من كتاب كثيرين في القرن الثامن عشر، يقرنون شكسبير بالعبقرية وبالأصالة أو بالفطرة. وهو يضع شكسبير في الطبقة الأولى من العباقرة، وهم أولئك الذين أنتجوا أعمالاً كانت متعة أزمانهم وأعجوبة الأجيال التالية، وذلك عن طريق القوة المجردة للمواهب الفطرية، ودون عون من فن أو تعلم» (19). وفي عام 1709 نجد تعليقاً لهنري فلتون - وهو واحد من تعليقات كثيرة - يقول فيه إن «شكسبير عبقرية مدهشة، ومثال فريد لقوة الطبيعة وشدة الذكاء» (20). كما يقول عنه إيليا فونتون إنه «المعبود الموجه»، وفي بحث لأديسون يحمل رقم 419 في الإيسكتاتور يشير إلى أن الكتابة الممتعة هي التي تصدر عن الابتكار والخيال وليس عن طريق ملاحظة الطبيعة. وكان شكسبير هو المثال والنموذج «فشكسبير بين الإنجليز قد فاق بطريقة لا تضاهي كل الآخرين. والقدر الهائل النبيل مما كان لديه من خيال متمكن للغاية، قد أهله تماماً لأن يمس ذلك الجزء الواهي المؤمن بالخرافات في خيال القارئ، ومكنه من النجاح في الوقت الذي لم يكن لديه شيء يسانده سوى قوة عبقرته». وأديسون بقوله هذا إنما يفكر في أشباح شكسبير وجنياته وسحره وكذلك في شخصياته الخيالية. فالفصل الأول من «هاملت» ومسرحية «حلم ليلة صيف» و«ماكبث» و«العاصفة» على سبيل المثال، اعتبرت من أعظم إنجازاته المتميزة.

وفي بحث سابق على هذا، يقرن أديسون شخصية كاليبان (*) بشخصية هوتسبور ويوليوس قيصر على سبيل المثال، فيقرر أن رسم الشخصية الأولى كان أكثر عبقرية من رسم الشخصيتين الآخرين، ذلك أن الشخصية الأولى وهي كاليبان إنما نبتت من خياله هو، بينما تكونت الشخصيتان الأخريان بناءً على الموروث والتاريخ والملاحظة.

من هنا يمكن القول إن أصالة شخصيات شكسبير الخارقة للطبيعة، والطريقة التي تبدو فيها وهي تجسد القوة الخلاقة للخيال، ربما كانت أهم عامل، إن لم يكن العامل

(*) هو اسم وحش بشري شائع الخلق في ملهاة شكسبير «العاصفة»، ولعله أن يكون تحريفاً لكلمة كانيبال التي تعني أكل لحوم البشر - ويعد تجسيدا للشهوات الوحشية وأنفعالات القدر والكراهية. وقد ورث من الساحرة «سيكوراكس» قوة عقلية جبارة لا تخضع إلا لسيد الجزيرة الوحشة - وهو الدوق المنفي بروسبيرو - ولا تدعز إلا لحكمته وتدينه وعبقريته. وبهذه الشخصية العجيبة استبق شكسبير تلك الحلقة المفقودة بين القرد والإنسان طال الجدال حولها عقب إعلان نظرية دارون (المراجع).

الوحيد في رفض الإنجليز النظرية الكلاسيكية الجديدة. فشخصيات كالبيان وآرييل والجنات والسحرة، إنما هي تحد لمذهب المحاكاة، وهي تثير في النصف الثاني من القرن الثامن عشر دعوى أن «الشعر الحقيقي إنما هو سحر وليس فطرة» (21).

محاولات نقدية ودفاع:

في عام 1692 شن توماس ريمر هجوما عنيفا على التراجيديا الشكسبيرية من منطلق الكلاسيكية الجديدة، فتصدى له درايدن (22) معلنا أن عبقرية شكسبير تفوق ما لديه من عيوب وقال:

«نعلم - رغما عن السيد ريمر، أن العبقرية وحدها فضيلة - لو كان لي أن أسميها كذلك - تفوق كل المؤهلات الأخرى مجتمعة. إنك ترى أي نجاح لقيه هذا الناقد العالم في دنياه بعد أن شن هجومه العنيف على شكسبير. وكل الأخطاء التي اكتشفها موجودة تقريبا في حقيقة الأمر. لكن من ذلك الذي سيطالع السيد ريمر ولا يطالع شكسبير؟ إنني من ناحيتي أجلّ علم السيد ريمر، لكني أمقت سوء طبعه وغلطسته. إنني في الواقع أخشاه، ولدّي أسبابي التي تدعوني إلى ذلك الخوف، أما شكسبير فليس لديه شيء من هذا» (23).

ورغم أن درايدن يصدق بعض دعاوى ريمر، فقد كان قلبه مع شكسبير، وذلك كما يبدو من التعبير المجازي عن التجديف والذي يكاد يجعل من الكاتب المسرحي إلها. ثم إنه يعلم أيضا مع من تكون قلوب الناس حين يتساءل عن ذلك الذي لا يقرأ شكسبير بسبب نقد ريمر، كما كان يعلم أن عبقرية الرجل لم تكن موضوعا للمناقشة. ولم يكن هجوم ريمر في الواقع قائما على أسس جمالية كما ادعى، إنما هو إحساس بالدونية بسبب رأي الناس فيه وفي مسرحيته إدجار التي لم يقدر لها أن تقدم على المسرح. ولقد تعلم النقاد اللاحقون الدرس من الخيبة التي لحقت بريمر، وعلموا أنهم مهما طالبوا بالذوق والمعرفة والفن والتناسق وغيرها، فسوف يجدون الرد القاطع من القراء الإنجليز بأن شكسبير هو النموذج والمثال. ومن ثم كان الدور البشع والمخادع الذي قام به أمثال هؤلاء المنظرين الإنجليز كجون دنيس وتشارلز جيلدون، والذي يتضح في هذه العبارة «إذا كانت الطبيعة قد منحت شكسبير هذه الصفات العظيمة، فما المدى الذي كان يمكن أن يصل إليه لو أن الظروف مكنته من الحصول على تعليم راق وتدريب على فنون الشعر؟» أو في تلك العبارة الأخرى «هذه الومضات المبعثرة للعبقرية العظيمة والتي ينبغي أن تتألق في هالة منسجمة، إنما هي شديدة التشتت والتفرق في ركام الجهل أو الافتقار إلى الفن وشديدة الاقتران بالمتناقضات، إلى درجة أنها أصبحت شديدة القتامة، إن لم تكن خامدة تماما» (24).

غير أن درايدن في الواقع يقوم بدور متوازن، ففي مقارنة له بين شكسبير وبن جونسون، يصف شكسبير بأنه العقل الأكبر، ويشبّهه بهوميروس ويطلق عليه لقب أبي شعراء الإنجليز

الدراميين، ورغم إعجابه ببن جونسون فإنه يعشق شكسبير. وفي مقال له بعنوان حديث يتعلق بأصل الهجاء وتقدمه (1693)، يعقد مقارنة أخرى بين شكسبير وهوميروس، فيذكر أنهما يشتركان في عبقرية تتسم بالبهجة والغزارة والفطرة، وهي ما يفتقد إليه أولئك الذين ليس لديهم سوى فهم الهزيل (25).

من أسرار تفوق شكسبير:

كتب درايدن مسرحية بعنوان «الكل من أجل الحب» حاول فيها أن يقلد أسلوب شكسبير المقدس، لكن من يطالعها لا يستطيع فهمها مثلما يفهم شكسبير. ويقول ليفز (26) إن «نظم شكسبير يبدو أنه يشخص معناه ويؤديه ويعطيه ولكن لا يقوله، في حين أن نظم درايدن هو مجرد بلاغة وصفية» (27).

وفي مقارنة قام بها الشاعر والناقد المعروف ت. س. إليوت (1881 - 1965) بين هذه المسرحية ومسرحية أنطونيو وكليوباترة لشكسبير يشير إليوت إلى أن شكسبير قد يضيف بضع كلمات إلى حوار الشعري، يكون لها وقع غريب على النفس. وهو يضرب لذلك مثلاً بهذه الأبيات الأخيرة التي كتبها شكسبير على لسان تشارمين

إنه منجز براءة وملائم لأمية

تنحدر من كثير من الأسر الملكية

آه.. أيها الجندي!

وتلك التي قالها درايدن:

«أجل، هذا منجز براءة، وكملة، هي آخر

سلالتها العظيمة، فإني أتبعها»

ويقول إليوت معلقاً: إن بيتي درايدن في حد ذاتهما لا يقلان فيما يبدو عن أبيات شكسبير من الناحية الشعرية أو الدرامية.. ولكن الكلمات البسيطة التي أضافها شكسبير وهي «آه.. أيها الجندي» هي إضافة رائعة، حقاً إنه لا يوجد فيها ملمح شعري على نحو مميز، ولو تم عزل الجانب الدرامي الشعري، فلن نستطيع القول بوجود ملمح درامي فيها على نحو مميز أيضاً، إذ لا يوجد فيها ما يمكن للممثلة أن تعبر عنه بالفعل، وكل ما يمكن أن تقوم به في أحسن الأحوال هو أن تنطق هذه الكلمات في وضوح. ويمضي إليوت قائلاً: «إنني عن نفسي لم أستطع أن أصوغ في كلمات الفرق الذي أحسه في المقطع فيما لو حذفت هذه الكلمات أو بقيت. ولكني أعلم أن هناك فرقاً، وأن شكسبير

وحده هو الذي استطاع أن يوجد هذا الفرق» (28).

ويرى ليفز كما يرى إليوت وهازلت وكولدرج أن جوهر تفرد شكسبير يكمن في تفاصيل كهذه، وهي تفاصيل لا نجد لها مثيلاً عند أي مؤلف آخر. ومن ثم فإن أية محاولة من أي كاتب لتقليد شكسبير، لن تجعل من هذا الكاتب شبيهاً به. ولقد فشل الشعراء الرومانسيون في محاكاته الصريحة لشكسبير وحاولوا بدلاً من ذلك أن يتمثلوا لغته من خلال التلميحات والأصدا. وإذا كان درايدن وبوب قد أقرأ بعبقريه شكسبير، فإنهما لم يدعيا هذه العبقريه تشكل تجربتهما الشعرية. ومن ناحية أخرى نرى شاعراً مثل وليم كولينز يكتب ابتهاًلة إلى شكسبير فيقول:

أنت يا من هو أكثر الجميع عبقريه قوية مقدسة،

أقبل وتول إمبراطوريتك فوق القلب المرید!

ومهما كانت الجراح التي سيشعر بها هذا القلب الشاب

فإن أناشيدك تعينني وتعاليمك الأخلاقية تداويني! (29)

ولقد وجدت قصائد أخرى كهذه لكولينز ولوارةتون وغيرهما، مما يشير إلى الاعتقاد السائد بأن شكسبير لم يكن عبقرياً خلاقاً فحسب، بل كان كذلك العبقري الموجه لإبداع الشعراء اللاحقين.

وأخيراً يمكن أن يقال إن القيمة الحقيقية لشكسبير هي أنه لا يمكن حصره في فترة حياة وليم شكسبير، فهو كما يقول جونسون «ليس لعصر واحد، وإنما لكل العصور»، ومجمعه يمتد لما بعد مماته ولمكانه في الحياة الثقافية اللاحقة ولتأثيره في حياة قرائه القادمين والكتاب ومحبي المسرح ومكانته كشاعر قومي.

إنه باختصار يعيد كلمة عبقريه إلى أصولها، إلى فكرة المعبود الحارس.. فهو يتحكم في شخصيتنا القومية وفي مفهومنا عن الأدب. لقد أصبح «عبقري جزيترنا» كما أصبح كذلك عبقري الفن، وليس العبقري العاري عن الفن كما يقول جوناثان بيت (30).

جوته العبقري المنقذ:

اختلف الموقف في ألمانيا عما كانت عليه الحال في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر. ففي إنجلترا انشغل الناس بفكرة العبقريه التي أدت إلى بروز اتجاهين مهمين.. الاتجاه الأول ويقول به أديسون، ويحاول التسليم بمنجزات العبقريه الفطرية لدى شكسبير وهوميروس وبيندار، دون هدم المثل الأعلى للكلاسيكية الجديدة، وذلك فيما يتعلق بالعبقريه التي تقوم على التمكن من الصنعة وإخضاع روعة المواهب الفطرية لتصويبات الفن وقبوده (31)، والاتجاه الثاني ونجده لدى يونج في كتابه «آراء حول مدلول الإبداع» والذي ينكر وجود أية علاقة للعبقريه بالبراعة الفنية، ويرى أن «العبقريه هي المعرفة الكامنة في الفطرة وهي بأكملها شيء خاص بنا» (32). أما الشكل

والنظام في الفن فإنهما ينبثقان من عمليات تقوم على الحدس، ومن ثم كان نتاج العبقيرية مختلفا أساسا عن الصنعة البشرية التي تستخدم المهارات المكتسبة بهدف تحقيق غرض ما.

أما في ألمانيا فكان الموضوع الرئيسي الذي يشغل البال هو غياب الثقافة الأدبية القومية، ومدى احتمالات خلق هذه الثقافة. واتفق الرأي على أن شيئا ذا خطر مفقود في الحياة الثقافية الألمانية، وطلعت رغبة عارمة في خلق أدب ألماني قومي، وهي رغبة ارتكزت على طموحات سياسية واجتماعية عامة.

الألمانية والفرانكفونية:

وكانت ألمانيا في تلك المرحلة تعني الأدب في لغة الطبقة الوسطى، تقابلها الثقافة الفرانكفونية لدى طبقة النبلاء الألمان المسيطرة. كما كانت القومية تعني الأعمال التي تؤكد الوحدة الثقافية لكل المتحدثين بالألمانية، رغم انقسام الأمة آنذاك إلى دويلات مستقلة متعددة (33).

على أن هذا الاتفاق الشائع على الحاجة إلى القيام بعمل ما، صاحبه اقتناع عام بأن خلق أدب قومي إنما هو عمل ملأئم جدا. لكن ما المعايير والمقاييس المناسبة؟ وما وسائل التنفيذ؟ هنا أخفق الإجماع نتيجة شدة اختلاف الآراء على ما كان ينبغي عمله.

وفي بداية الثلاثينات من القرن الثامن عشر قام جدل كبير بين المدافعين عن تقليد الدراما الكلاسيكية الفرنسية الجديدة والمنادين ببعث الأدب الألماني من خلال الملاحم الشعرية الدينية واتخاذ ميلتون مثالا يحتذى.

وفي بداية منتصف ذلك القرن أعلن «لسينج» (34) أنه يوافق على أن يكون المسرح هو مجال الأدب الجديد، لكنه أدان بشدة المدافعين عن نماذج الكلاسيكية الجديدة من الفرنسيين ودعا إلى اتخاذ شكسبير بديلا بوصفه نموذجا أقرب مايكون إلى الثقافة الألمانية.

ظلت الحلول تُطرح والاقتراحات تقدم، والآراء تتصارع إلى أن قدم يونج افتراضات فسرهما هامان (35) أولا، ثم تلميذه هرذر من بعده وتقضي بتقديم مدخل مختلف وجوهري لإنشاء أدب ألماني قومي، لا يتمثل النمط الأجنبي، بل يتخذ من شعر العهد القديم ومن هوميروس وبيندار وشكسبير أمثلة بارزة، لا مجرد نماذج للتقليد المكروه في كل الأحوال.

ولقد آمن لسينج أنه بتحطيم قيود الأنماط الأجنبية والأعمال السفيهة المصطنعة، فإن التعبير الذاتي المكثف الناتج عن هذا سوف يبعث أدبا ألمانيا دفعة واحدة. وقد نادى قائلاً.. احتفظ بهويتك دون خوف، فكل ما تحتاج إليه أو تحتاج إليه ثقافتك القومية سوف يتاح لك في قول عفوي معبر يلهمك في حماسة متقدمة. وبدلاً من أن يضع هردر برنامجاً تعليمياً، قدم الأمل في مجيء عبقرى منفذ ذي شخصية وإرادة قوية يحطم القيود البالية، وكان هذا الأمل هو جوته.

هردر يلتقي جوته:

كان جوته في الواحدة والعشرين من عمره يدرس القانون في جامعة ستراسبورج - حين التقى هردر، وكان ذلك عام 1770. وكان جوته قد كتب شيئاً من الشعر الواعد، وإن كان شعراً تقليدياً إلى حد كبير. ويوجه هردر الطالب جوته إلى الشعر الشعبي وما يتمتع به من قوة وأصالة، ويشجعه على الاطلاع على هوميروس وشكسبير والكتاب المقدس كأمثلة للتعبير القوي عن التجربة المكثفة في بساطة ووضوح، كذلك شجعه على جمع الأغاني الشعبية من ريف الألزاس. وتحمس جوته لآراء هردر ونصائحه، وقلد أسلوبه النثري دون تحفظ. واستطاع جوته اكتشاف موهبته الحققة وصوته الشعري الخاص حتى إنه بدأ في خلق تقليد أدبي قومي بنوع من الشعر جديد كل الجدة.

وتعبيراً عن ولاء جوته لأسلوب هردر وآرائه، كتب مقالاً بعنوان «فن العمارة الألمانية» نشر دون توقيع في نوفمبر من عام 1772. ومن المحتمل أن يكون هذا المقال قد كتب كله أو جزء منه قبل ذلك بعام، أي في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه بواكير أول شعر ملحمي متميز. وقد أطرى هذا المقال العبقرية الأصلية المتمثلة في أسلوب بناء كاتدرائية ستراسبورج، واعتبرها مثلاً فائقاً على الفن المنبعث من الروح القومية الألمانية. لكن جوته حين يعود بعد ذلك بسنوات كثيرة إلى هذا الجزء من سيرته الذاتية، يشعر بالأسف لانقياده لنموذج هامان وهردر الذي غلف أفكاره في سحابة ضبابية من الكلمات والعبارات التي حجبته عنه وعن غيره ذلك النور الذي كان قد أشرق عليه (10/ 556 - 557) (36)، وهو يتهم هذا النموذج بأنه يقتل ذوي الإحساس الصادق، ويعوق كل طاقة للمعرفة أو النشاط، ويعلن أن الفن الحقيقي هو ما ينبع من شعور مكثف متفرد ذاتي تلقائي. كما يعلن أن فن العمارة الألمانية (أي القوطي) وكذلك فن العمارة في العالم القديم، كانا أصيلين وكانا تعبيرين متميزين عن الروح القومية. أما فن العمارة «الأجنبي» فهو فن رديء لأنه يحاول تقليد العصور القديمة دون أن يكون لديه القدرة على تحقيق هويته. وهو يعني بالأجنبي هنا (فرنسا) قبل كل شيء.

صوت أمته:

عندما بدأ جوته البحث عن صوته الشعري تحت إرشاد هردر، سمى هذا الصوت بصوت أمته، وذلك لأنه أظهر وبسط المقدرة التعبيرية للغة الألمانية لأول مرة منذ ترجمة لوثر للإنجيل، دون

تزويق أو مجازات بلاغية أو زخارف تكتسب بالتعلم وتتسم بالتفاخر والمباهاة.

ولقد كتب جوته في منتصف عام 1770 شعرا ملحما يحتفي فيه بالحب والطبيعة، كان يتسم بشيء من السذاجة، وإن لم يكن أكثر سذاجة من مسرحيته الأولى (جوتس ذو القبضة الحديدية) (37) التي كتبها عام 1771، ثم أعاد كتابتها بعد ذلك بعامين، وكان السبب الظاهر أن الصياغة لم تكن تلقائية بدرجة كافية.

وبجانب ملاحم الحب والطبيعة، كتب جوته في النصف الأول من عام 1770 سلسلة من الأشعار التي تعبر عن إحساسه بالقوة الإبداعية المتحررة بطريقة جديدة، وذلك من خلال سلسلة من شخصياته المسرحية. ففي بروميثيوس (320/1 - 321) يتباهى العبقري المارد بقوته الإبداعية، ويحتقر مطالبة زيوس بعبودية الخلق له، وهو أمر لا يليق إلا بالأطفال والحمقى والشحاذين. وفي قصيدة جانيميد (322/1) يسلم العبقري نفسه - وهو العابد العاشق للطبيعة - لأحضان زيوس آخر مختلف تماما عن زيوس السابق، وهو يتخيله هنا في صورة ألوهية متغلغلة بطريقة شاملة في كون يتصوره الشاعر على أساس اعتقاده في وحدة الوجود متأثرا في ذلك بفيلسوفه الأثير سبينوزا. وفي أنشودة «محمد» صلى الله عليه وسلم (303/1 - 305) والتي قصد بها في مرحلة من المراحل أن تكون جزءا من عمل درامي مثلها في ذلك مثل قصائد بروميثيوس، يشبه العبقري بماله من تأثير خارق في أتباعه، بنهر عظيم يجذب القوة الكامنة للجداول الأصغر، فيصل تدفقها بتدفعه، يدفعها بقوة إلى المحيط الشامل الذي هو منبعه ومصبه، وهو تعبير مجازي عن القوة المقدسة الباطنية التي يفترض الشاعر أنها القوة المحركة وراء القدرة الإبداعية، فطرية كانت أو ناشئة عن الطبيعة.

وفي قصائد أخرى من الفترة نفسها يتخذ جوته شخصية المصور الذي يضع إحساسه الخاص بفكرة الإبداع الجياشة في مقابل نزوات النقد وحذقة الأدعياء. فالقصيدة الموجهة خاصة إلى العارفين بالفن ومحبيه (389/1) تعبر عن إحساس الفنان بالتفوق على أولئك الذين يشاركونه إحساسه بدفع الطبيعة النابض وبهجته بالفن العظيم، ذلك أنهم يفتقرون إلى «قوة المبدع المفعمة بالحب» في داخله، كما أن استجاباتهم للجمال لا تصدر عن «الإحساس المتمركز في أطراف البنان»، ذلك الذي يجذبه نحو إبداع جديد وخاص.

وجوته يتحدث أيضا دون لجوء إلى مثل هذه الشخصيات وخاصة في أنشودته «الجواب وسط العاصفة» (313/1 - 317) والتي يمكن القول إنه متأثر فيها بأشعار بيندار. وفيها يتغنى بصراع العبقري للإبقاء على وهج الإبداع المتوقد في داخله وسط المطر والوحل في عصر البلادة الروحية (38).

وفي عام 1773 نشر جوته النسخة المنقحة من مسرحية «ذو القبضة الحديدية» التي كانت أكثر عفوية وتلقائية. وهي مسرحية مضادة للنزعة الكلاسيكية الحديثة في بنائها، تقدم بانوراما للحياة الألمانية في الربع الأول من القرن السادس عشر، وتنسج في مشاهد متصلة ومتتابعة حياة وموت جوتس، هذا البارون المتمرد ذي القبضة الحديدية والقلب الذهبي والعبارات الجزلة التي جعلت جوته ينقح كثيرا في مراجعاته الأخيرة لهذا النص. وكانت هذه المسرحية من أكثر العوامل مدعاة لتحرر جوته من حركة العاصفة والاندفاع، تلك الصيحة الجديدة في ديانة العبقرية الأصلية. وبعد عام تظهر روايته العظيمة «الأم فترتر» لتلقي ضوءا أخاذا على فكرته عن العبقرية الأصلية وتبين أنه ابتعد كثيرا عن هردر.

ولقد كان لرحلته الشهيرة إلى إيطاليا عام 1786 أثرها الكبير في تغيير مفاهيمه عن العبقرية، ويتضح ذلك في روايته فيلهلم مايستر، وفي مسرحية توركواتاسو (39) - وهي مسرحية شعرية، وإن كتبت في البداية بالنثر الشعري. قدمت هذه المسرحية إلى الأدب الأوروبي الحديث صورة للعبقري الذي أسىء فهمه. ورغم أن «تاسو» كما يصوره جوته شخصية شديدة الإغراق في الذاتية، فإنه لا يوجد أدنى إغراق في الذات في الطريقة التي يعالج بها جوته موضوع المصاعب التي تواجه تاسو. وعلاج جوته لعاطفية الشاعر المحزون نوع من التأريخ لازمته الخاصة.

العبقرية المرحية:

لقد كانت آراء جوته وإنتاجه جديرين بالاحترام والتقدير. وهو بوصفه دارسا وشارحا لموضوع العبقرية، وبوصفه عبقرية مجسدة، كان يطالب بكفاح المرض الثقافي المعقد، ويقدم وصفا لأعراضه وتشخيصا لأسبابه وعلاجه

وكان جوته يرى أن قوى العبقرية تثير الدهشة، تثيرها بالوحدة في التنوع، بالدينامية التي تحويها التقاليد، والتي تبقى كذلك على التقاليد مفعمة بالحيوية، كما تثيرها بالتعبير الذاتي والاكتشاف الذاتي اللذين يشتركان معا في بنية للثقافة الإنسانية غير معقدة لأنها جزء من بنية منسوجة عبر التاريخ.

ولقد أكد جوته أن قوى الفن تسعد مبدعيه ومتلقيه. فالدهشة والسعادة، هما العنصران اللذان يربطهما جوته بالعبقرية، يمثلان مانعا نينجينا (40) من بعض الاتجاهات الحديثة. وكان خوف جوته على مستقبل البشرية أكثر من خوف معاصريه. وكان كثيرا ما يصور المعاناة والضياع والبؤس والاكتئاب، لكن النغمة الأساسية الغالبة على فنه وعلى حياته، هي على وجه اليقين أبعد ما تكون عن النغمة السوداوية (41). وقد لاحظ الدارسون أنه لا يوجد تراث للعبقرية المرحية في الثقافة الأوروبية. لكن إذا كان هناك مثال متألق على هذه العبقرية المرحية فهذا المثال هو جوته.

تعليقات ومراجع

- 1 - م. هـ. أبرامز، المرأة والمصباح (نيويورك، 1953).
- 2 - السير فيليب سيدني شاعر إنجليزي عاش في القرن السادس عشر (1554 - 1586) ويعد كتابه هذا من أقدم الأعمال النقدية في الإنجليزية.
- 3 - راجع على سبيل المثال ج. م. أ. جروب، المدن اليونانية والرومانية (لندن 1965)، ص 9. [يدعي بيندار أنه يتلقى الإلهام من ربات الفنون (...)] ولكنه لم يكن ذلك الرجل الذي يعتقد في نفسه أنه جهاز سلبي، فالإلهام معه حالة دائمة أكثر منها «استحواذ» طارئ من أحد الآلهة ويتطابق هذا تقريبا مع فكرة الموهبة الفطرية، والتي يوجهها الشاعر نفسه].
- 4 - P. Wilson, The Knowledge and appreciation of Pindar in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, وهي رسالة دكتوراه في الفلسفة لم تنشر بعد (أكسفورد، 1974).
- J. Schmidt, Die Geschichte des Genie - Cedankens, Vol. 1, pp. 179 - 92. .
- 5 - Edward Young, Conjectures on Original Composition (London, 1959), P. 30. .
- 6 - Francesco Petrarca, Familiarum Rerum 18.2.10, Francesco Petrarca, Le Familiari .
- مقتبس من طبعة ف. روسي (فلورنسه، 1937)، ج 3، ص 277. قارن أيضا 1/12/24 ومايلي ذلك: ف. روسي ويو. بوسكو (محرران) (فلورنسه، 1942)، ج 4، ص 253 وما يليها.
- 7 - عن العلاقات بين الشعر الملحمي في عصر النهضة والدراسة اللغوية الكلاسيكية المعاصرة، راجع بصفة خاصة جيدو بالداساري
- Il Sonno di Zeus, Sperimentazione narrative del poema rinascimentale e tradizione omerica (Rome, 1982), وراجع أيضا مايكل مورين الملحة المجازية. مقالات عن نشأتها وانحدارها (شيكاغو - لندن، 1980).
- 8 - الإلياذة هوميروس (...) لجورج تشابمان، 16/594 - 16/596، مقتبس من أ. نيكول (محرر)، هوميروس تشابمان (الطبعة الثانية، ترنستون، 1976)، 1/339.
- 9 - يذكر الدكتور محمد صقر خفاجة في كتابه «هوميروس» ص 36 وما بعدها أن المفردات والصيغ الآتيكية في اللغة الهومييرية أقل من الأيولية بكثير، ووجودها في النص أمر طبيعي، لأن أثينا عاصمة آتيكا، كانت أهم مركز عني بالأشعار الهومييرية، فأنزلها الأثينيون من أنفسهم منزلة سامية ابتداء من القرن السادس، وقرروا إنشاءها في أخطر المناسبات وأجلها شأنا. فلم يكن هناك بد من دخول بعض التغيرات في نطق الكلمات وكتابتها.
- 10 - ديونيسيوس لونجينوس (من نحو 213 - 273م) وينسب إليه تأليف واحد من أهم الكتب في النقد الأدبي الإغريقي وهو «عن الجليل»، وإن كان يرجع اليوم أنه مؤلف آخر بالاسم نفسه.
- 11 - قارن أ. ل. روبنشتين، ملاحظات على الإلياذة بوليتسيان، Italia Medioevale e Umanistica, 25 (1982), 205-39, خاصة 211 - 257 في استخدام المجاز عند بوليتسيان، والعبارة المقتبسة في ص 223.
- 12 - دزيدريوس إرازموس أو جيرهارد جيرهاردز (من نحو 1466 إلى 1536)، هولندي من أتباع الحركة الإنسانية وقاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية.
- 13 - قارن ت. بلايش، هوميروس في الأدب الألماني (1450 - 1740)، Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit (Stuttgart, 1972), pp. 60, 62.
- 14 - شارل برو مؤلف فرنسي (1628 - 1703) اشتهر بحكاياته الخرافية عن الجن كسندريل والجمال النائم وغير ذلك.
- 15 - برنار لوبوفيه دي فونتيل، كاتب فرنسي (1657 - 1757) من مؤيدي النظرة العلمية الحديثة ومعارضتها للأفكار الخارقة للطبيعة بالنسبة للعالم.
- 16 - شارل برو، تشابه القدامى والمحدثين فيما يتصل بالفنون والعلوم (باريس 1688) 1/29، 31، 32 مأخوذ من هـ. ر. جاوس (محرر) (ميونخ، 1964)، ص 172 - 173.
- 17 - ن. أولت (محرر) الأعمال الثثرية لألكسندر بوب، الجزء الأول: الأعمال الأولى 1711 - 1720 (أكسفورد، 1936)، ص 223 - 224.

- 18 - جوزيف أديسون (1672 - 1719) من كتاب المقالات وشاعر إنجليزي، أسس مع ريتشارد ستيل الأسبكتاتور (1711 - 1714) وأسهم بمعظم المقالات فيها.
- 19 - الإسبكتاتور، اقتباس من طبعة د. ف. بوند (5 أجزاء، أكسفورد، 1963).
- 20 - اقتباس من بريان فيكرز (محرر) شكسبير، الميراث النقدي 1623 - 1801 (6 أجزاء، لندن وبوسطن، 1974 - 1981)، ج 2، ص 215.
- 21 - موريس مورجان، مقال عن الشخصية الدرامية عند السير جون فالستاف (لندن، 1777)، ص 71.
- 22 - جون درايدن (1631 - 1700) شاعر إنجليزي وكاتب مسرحي وناقد العهد الاوغسطيني، ويعتبر بشكل عام الممثل الرئيسي للتراجيديا الملحمية.
- 23 - درايدن «رسالة إلى جون دنيس» عن الشعر الدرامي ومقالات نقدية أخرى، تحرير جورج واطسون (مجلدان، لندن، 1962)، ج 2، ص 178.
- 24 - ج. دنيس، مقال حول العبقرية وكتابات شكسبير (1712)، فيكرز، شكسبير: الميراث النقدي، ج 2، ص 283. سي. جلدون، الفن الكامل للشعر (1718)، فيكرز، شكسبير: الميراث النقدي، ج 2، ص 322 - 323.
- 25 - درايدن، عن الشعر الدرامي، تحرير واطسون، ج 1، ص 70، محاضرة تتعلق بالهجاء عند درايدن عن الشعر الدرامي، تحرير واطسون، ج 2، ص 74.
- 26 - فرانك ريموند ليفز (1895 - 1978) ناقد أدبي إنجليزي.
- 27 - ف. ر. ليفز، أنطونيوكليوباترا والكل من أجل الحب في The Living Principle: English as a Discipline of Thought (London, 1975), p. 146.
- 28 - ت. س. إليوت، درايدن الكاتب المسرحي المستمع (22 أبريل 1931)، ص 681.
- 29 - أشعار مرفوعة في تواضع إلى السير توماس همر. في طبعته لأعمال شكسبير (1743)، ط 2 (1744) الأبيات من 101 - 104، مقتبسة من روجر لونسدال (تحرير)، شعر اللون الرمادي، كولينز وجولد سميث (لندن، 1969).
- 30 - جوناثان بيت هو صاحب هذا البحث عن شكسبير، وهو زميل في كلية ترينيتي هول بكمبردج. ومن أعماله كتاب «شكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي» (أكسفورد، 1986).
- 31 - الإسبكتاتور، 160 (3 سبتمبر 1711)، تحرير د. ف. بوند (5 أجزاء، أكسفورد، 1965).
- 32 - إدوارد يونج، آراء حول مدلول الإبداع (لندن، 1759)، ص 36.
- 33 - T. J. Reed, Theatre, Enlightenment and Nation A German Problem, Forum for Modern Language Studies, Drama and Audience in Goethe's Germany (London, 1950)
- 34 - جوتهد أفرايم لسينج (1729 - 1781) كاتب مسرحي ومفكر وناقد ألماني، من مسرحياته (الآنسة سارة سامبسون) وهي أول تراجيديا ألمانية وطنية وكذلك إميلي جالوتي وناثان الحكيم وغيرها.
- 35 - هامان - (1703 - 1788) رائد حركة (العاصفة والاندفاع) في ألمانيا، قاوم تيار العقلانية، وكان عميق التأثير في جوته (1749 - 1832) وهردر (1744 - 1803) الذي كان يعد مبعثراً بالحركة الجديدة. وفي كتابه الأخير «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية» نجد مدخلا متطورا لدراسة التاريخ من خلال البيئة واللغة.
- 36 - من مؤلفات جوته «شعر وحقيقة»، الكتاب العاشر والثالث عشر.
- 37 - اسم المسرحية بالكامل «جوتس فون برلشينجن ذو القبضة الحديدية» وقد تأثر فيها من ناحية البناء الدرامي بشكسبير وبفكرته عن العبقرية كقوة جياشة منطلقة.
- 38 - راجع المناقشة الرائعة لهذا الشعر في Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie - Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945 (2 Vols, Darmstadt, 1985) Vol. 1, pp. 202 - 54
- 39 - راجع مقدمة هذه المسرحية التي ترجمها د. عبد الغفار مكاي في سلسلة روائع المسرحيات العالمية، العدد 40، القاهرة، 1966.
- 40 - راجع T.J. Reed, Goethe and Happiness, in E. M. Wilkinson (ed.) Goethe Revisted (London, 1984).
- 41 - يشير كاتب هذا البحث وهو مايكل بدو - أستاذ الألمانية بجامعة ليدز - إلى أن هذه الملاحظة قدمها البروفسور جلن فوست أثناء المؤتمر الذي انعقد عن العبقرية في أبريل عام 1987، والذي نظمه معهد بحوث الإنسانيات الأوروبي بجامعة واويك.

القصيدة الغنائية

ترجمة : د. محمد فؤاد نعناع

تأليف : إيلـــــــــزه راب

يتجلى هذا النوع الأدبي، أي القصيدة الغنائية، في صور متنوعة، وهو بالتأكيد، واحد من أهم أشكال الشعر الوجداني وأشهرها، خاصة في المحيط اللغوي الألماني.

ويقدم معنى الكلمة مواقف تقريبية فقط للتعريف. وتشهد الكلمة الجرمانية العامة *Lied* (قصيدة غنائية) بأنها مقطوعة شعرية صغيرة مغناة، وتلعب دورا في حياة الجماعة. وتسمى الألمانية الفصحى الوسطى بصيغة الجمع *diu Liet* أغنية المقاطع الشعرية، وقد استعمل المفهوم في تسمية الشعر القصصي في القرن الثاني عشر أيضا. وتطلق التسميات اللغوية الأجنبية مثل *Ode* (القصيدة الحماسية) وفيما بعد *Chanson* (أغنية الحب والشراب) أو *Sang* (الأغنية الشائعة) - تلك التي تبدو أنها مطابقة لأسماء النوع - على أنواع خاصة أو أنماط غنائية خاصة على الأقل. ويقوم الفهم اليومي لهذا النوع الأدبي، أي القصيدة الغنائية، على مفهوم الغناء في عصر جوته إلى حد بعيد. ولا شك أن الكلمة *Das Lied* ليست اسما للنوع فقط منذ ذلك الوقت، وإنما هي اسم مرادف لـ *Lyrik* أي الشعر الوجداني الغنائي و *Dichtung* أي الأدب على الإطلاق.

العنوان الأصلي للمقال:

Das Lied

وهو فصل من كتاب بعنوان:

Formen Der Diteratur Hrsg. Van Otto Knorich,: Stuttgart 1991, Knorich, Stuttgart 1991, Kroner, 2 te Auflage

وما يذكره الأديب الرومانسي آيشن دورف (1788 - 1857) من أن «الأغنية ترقد في الأشياء كلها» مازال يفعل فعله. وكل الأوصاف التي تدل على ماهو باطني وسري وجوهري لا تيسر لنا تعريف هذا النوع الأدبي الذي نسميه القصيدة الغنائية: ويعرف كامب J. H. Campe في كتابه معجم اللغة الألمانية 1809 القصيدة الغنائية «بأنها قصيدة وضعت لكي تغنى، أو يمكن أن تغنى، وعلاوة على ذلك فإن أسلوب الكتابة الرفيع ينطوي على روح القصيدة أيضا». وهذا التعريف يبين الطبيعة اللغوية والموسيقية المزدوجة للقصيدة الغنائية. وقد اكتسبت القصيدة الغنائية الأدبية عند الشعراء في عصر جوته (1749 - 1832) حيوية من خلال التلحين. وهكذا تقول قصيدة جوته الغنائية «إلى لينا»:

أيتها الحبيبة، إذا قدر لهذه القصائد
أن تصل يوما إلى يدك
فاجلسي جانب البيانو
حيث وقف الصديق ذات مرة بجانبك.

اتركي الأوتار تهتز بسرعة
ومن ثم انظري في الكتاب
ولا تقرئي! بل غني باستمرار!
فكل صفحة ملك لك.

آه، كم تنظر إلى الأغنية المطبوعة الحروف
بالأسود على الأبيض في حزن
هذه الأغنية التي يمكن أن تُعبد من فمك
ويمكن أن تحطم قلب المحب

وغاية الأغنية هي تحقيق التوازن المثالي بين النص واللحن، وقد تأخر تحقيق هذا التوازن في تاريخ القصيدة الغنائية الألمانية في كثير من الأحوال. وكلما تم التدريب على عنصر التلحين في الموسيقى تدريجا كافيا، قل اعتبار القانون الخاص ببنية النص. وتجعل الـ Madrigale (أغاني الرعاة) التي لحنها Heinrich Schutz هاينريش شوتس مثلا نصوص Opitz أوبيتس (1597 - 1639) غير معروفة تماما. والألحان التي وضعت لقصائد الرومانسيين تقلل من شأن النص لحساب اللحن. وقد استقلت الموسيقى بنفسها فيما سمي بـ «أغاني بلا كلمات»، ومن ناحية أخرى أزلحت موسيقا اللغة التلحين إلى السوراء. أما في عصر الباروك فسيخطر على البال عنصر الإيقاع المتميز في قصائد Zesen تسيزن (1619 - 1689)، وكذلك قصائد هوفما نفالداو (1617 - 1679) التي تتميز بالصنعة، والتي قلما لحت. أما أنجح الإبداعات اللغوية في عصر الرومانسية

فقد كان التلحين مشكوكا فيه، وربما كان زائدا على الحاجة. وسواء أكانت القصيدة غنائية بالكلمات أم كانت بلا كلمات فإن الطرفين تسري عليهما نفس التسمية لهذا النوع الأدبي.

إن المعيار الأساسي لهذا النوع الأدبي هو ظاهرة الغنائية، ومن الصعب تعريف هذه الظاهرة تعريفا كاملا، ومع ذلك هناك بعض الخصائص التي تميزها، وأولها هي قابلية الغناء. ولم يكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع في العصر الوسيط ولا في العصر الحديث هو العلامة المميزة لها، ومع ذلك فإن هذا التقسيم يتم الشعور به من خلال اللازمة على أنه غنائي. وتؤدي اللازمة وتكرار الكلمة معا في أشكال المقاطع الشعرية المألوفة إلى إحداث نغمة غنائية، وحتى في القصائد نفسها التي يصعب وصفها بأنها قصائد غنائية، مثل قصيدة Benn جوتفريد بين (1886 - 1956):

وفي كل ساعة

وفي كل كلمة

تظل جراح الخليفة

تنزف

وتقوم ألفة نبرة اللغة، تلك النبرة التي تعد من أهم معايير الغنائية، على اختيار جانب محدد من الجوانب المتنوعة لهذا النوع الأدبي. ومن هذه الجوانب المألوفة الشكل البسيط للمقطوعة، لا سيما الرباعيات، فضلا على بساطة القول التي تؤثر التنسيق وتفضله. أما الأسطر الشعرية فتكون وحدة تركيبية، وتكثر الشواذ العروضية، ولكن لا يجوز لها أن تحطم الغنائية. ويتناسب التعبير اللغوي للعرض البسيط والتسمية والاعتراف مع الغنائي أكثر من التعليل والتدليل. ونموذج هذه النغمة اللغوية يسمى بالأغنية كما نظمت في عصر جوته وواصلت تطورها. ويثبت الملحن يوهان أبراهام بيتر شولتس في مقدمته لكتاب «الأغاني في النغمة الشعبية» (1785) أن مهمة الألحان الموسيقية الجديدة هي إيقاظ الإحساس بما هو مألوف. (106 Schwab شقاب) وقد نجح بهذا في تلحينه لأغنية المساء للشاعر Matthias Claudius ماتياس كلاوديوس (1740 - 1815) نجاحا رائعا. أما نص أغنية «بزغ القمر» فيعود في عبارته وتقطيعه إلى أغنية المساء، وهي «تستريح الغابات كلها الآن» للشاعر Paul Gerhardt بول جيرهاردت (1607 - 1676) كما يمكن الرجوع به إلى أغنية الوداع التي تبدأ بقوله:

«يا إنسبروك (1)، لا بد أن أغادرك»

التي تعود الصياغة الدينية لها: «أيها العالم يجب أن أغادرك» إلى الشاعر الأخير. (133 Schwab شقاب).

إن الألفة التي يتم الشعور بغنائيتها تتصل من ناحية بالنغمة الشعبية التي وفق إليها كلاوديوس اتصالاً تاماً، كما تتصل بالوظيفة الخاصة بالشكل التقليدي للمقطوعة في حياة الجماعة. وتظهر مجموعة «أغاني صبي مسافر» (83 - 1884) لـ Gustav Mahler جوستاف ماهر التي لحنها وألف كلماتها قوة تخيل النغمة الشعبية فيما بعد أيضاً. وقد بدا له الشكل الغنائي بالنغمة الشعبية هو التعبير المناسب عن تجربته.

إن تصور القصيدة الغنائية بوصفها تحمل تعبيراً عاطفياً أمر مألوف منذ عصر جوته. غير أن هذا المعيار بالذات لا ينطبق إلا على جزء واحد من جملة الإبداع في القصيدة الغنائية الألمانية، وإن يكن مهماً أيضاً. ويفرق غونتر مولر بين أغنية الاشتياق التي سادت الإبداع في القصيدة الغنائية حتى عام 1750 تقريباً والأغنية التعبيرية التي جاءت بعدها. وقد تبين أن أغنية الاشتياق استعادت أهميتها في القرن العشرين من جديد.

وهكذا تثبت ظاهرة الغنائية أنها تعتمد على تصورات نموذجية تقوم على تقليد حي لبعض أنماط القصيدة الغنائية والوظائف التي تؤديها في الحياة الخاصة والعامة. وتتجلى الإمكانيات والتحويلات المتنوعة في مفهوم الغنائية في تاريخ هذا النوع الأدبي.

إن التطور الأدبي للقصيدة الغنائية مودّن منذ القرن الثاني عشر، فقد نمت كأغنية دينية عن الترانيم الكنسية، فمثلاً تلك التي امتزجت فيها الأشعار اللاتينية بالألمانية على أنها Leis (2) طورت أشكالها الخاصة خارج القداس مثل أغاني الصلب، وتبرز في أغاني الطوائف الدينية وتكتسب أهمية كبرى من خلال عصر الإصلاح الديني والإصلاح الديني المضاد حتى يومنا الحاضر. ثم تظهر كقصيدة دنيوية على شكل قصيدة حب ذات مقطع واحد، وتبلغ ذروتها العالية تحت تأثير النماذج الرومانسية في أغاني الـ Minnesang (3) نحو 1200. ومنذ القرن الثالث عشر تفقد الطابع البلاطي الفروسي المصطنع وتتخذ ملامح واقعية خشنة ولامح تعليمية كما في أغاني الحرفيين. وتثبت بعض النغمات المحددة التي تميز القصيدة الغنائية مثل نماذج الإيقاعات والأوزان الموسيقية للمقطوعة، وتتخذ من الشعر الغنائي السياسي وظيفة التنبيه إلى أوضاع سياسية محددة (FF 73 و Hinderer هديرر). ويعارض Regnart ريجنارت (1540 - 1599) تجسد القصيدة الغنائية الدنيوية أو بالأحرى تفكك شكلها بقصائده Villanellen (4) التي ظهرت عام 1576 واقتفى فيها النموذج الإيطالي. وقد تم الإبداع الغنائي في القرن السابع عشر بالاستناد إلى نماذج إيطالية وهولندية وفرنسية أيضاً، فقد شاعت أغاني الصداقة وأغاني الشراب وأغاني الحب الذهنية وظلت تحمل ملامح مؤلفين مشهورين.

(2) أغنية شعبية دينية في العصور الوسطى ذات فقرة مكررة. (المترجم)

(3) أغاني القصائد الوجدانية البلاطية في العصور الوسطى. (المترجم)

(4) قصيدة غنائية ذات شكل بسيط، وغالباً ما تحتوي على ثلاثة أصوات، وقام بنظمها الرعاة والفلاحون في إيطاليا في القرنين السادس عشر والسابع عشر. (المترجم)

وتظل القصيدة الغنائية تحافظ على شكل المقطوعة ولكن «هوفمانفالدوا» يدخل عليها مزيجاً من الأبيات غير المتساوية الأوزان، وذلك تأثراً منه بشكل أغاني الرعاة. ويرتبط الإحساس الرفيع بموسيقية اللغة بفهم شديد العقلانية والذهنية للفن. وتظهر بدايات لدى Fleming فليمنج (1609 – 1640) و J. Ch. Gunther ي. ك. جونتر (1695 – 1723) لقصيدة الاعتراف الغنائية أو التعبيرية. وقد ساد هذا النمط الغنائي نحو منتصف القرن الثامن عشر. وتنشأ أغاني Klopstock كلويشتوك (1724 – 1803) الخالية من القافية حسب نموذج الأشكال العتيقة، مثل القصيدة الغنائية المشهورة «باقعة ورد»، وحتى الأنشودة المبنية على المقاييس الشعرية الكلاسيكية بناء صارماً أمكن أن تتخذ طابعاً غنائياً – ويكفي أن يخطر على بالنا أغنية Holty هولتي (1748 – 1776) «ليلة مايو» التي لحنها Johannes Brahms يوهانس براهمز. وقد دخلت النغمة الشعبية على القصيدة الغنائية بتأثير كل من Burger بورجر و Herder هيردر، وعلى سبيل المثال قصيدة جوته المشهورة «شاهد صبي وردة على الغصن»، وقصيدة آيشن دورف «في قاع رطب»، أو قصيدة Heine هانيه «لا أعرف معنى هذا»، فكلها أغاني ذات طابع شعبي.

وتتخذ قصيدة جوته «أغنية النفس الإنسانية» (231 Muller موللر)، أو «أغنية الخواطر» (212 Gattungsgeschichte، براك) في شكل المقطوعة وفي الإشارة للغوية طابعاً شبيهاً في ظاهرة بالنغمة الشعبية. ويعبر الشكل المألوف عن أصعب التجارب وأعقد المعارف، كما نرى في قصيدة جوته المشهورة (حنين مبارك) من ديوانه الشرقي:

وإذا لم تصغ للصوت القديم

داعياً إياك مت كيما تكون

فستبقى مثلما الضيف السقيم

في ظلام الأرض كالطيف الحزين(5)

وعندما يرى الباحث براك في قصائد مثل «منتصف الحياة» لـ Holderling هولديرلنج شكل القصيدة الغنائية المثقل بالأفكار فإنه يصبح واضحاً أنه بهذا تكتسب الغنائية بعداً جديداً. (222 و Gallungsgeschichte و Braak). ويطلع تأثير الأشكال الرومانسية، والأغنية الدينية، وخاصة القصيدة الغنائية الشعبية – وهنا يذكر المرء مجموعة «البوق العجيب للصبي» (1805 – 1808) – الأعمال الغنائية للرومانسية بطابعها. ويتم في أغنية C. Brentano برينتانو (1778 – 1842) أغنية المهد «غنوا بهدوء، بهدوء، بهدوء» التوصل إلى «انسجام تام بين النغمة الشعبية والنغمة الفنية،

(5) ترجمة المقطوعة للدكتور عبدالغفار مكاوي.

وبين اللحن اللغوي والرسم الصوتي» (270 Gatt و Braak، براك) ويصبح شكل الأغنية تعبيراً عن التجربة الشخصية شديدة العمق المسرفة في الأحلام، ومثال ذلك قصيدة (Morike موريكه: «آه دعني أيها العالم، آه دعني أكن»، وكذلك «أنت جزيرة الأحلام، يا بلدي»). وتتضمن أغاني آيشن دورف قلقاً وجودياً مثل قصيدة «وانطلق صبيان فتیان» إلى جانب الشعور الميتافيزيقي بالأمان مثل قصيدة «وبدا الأمر، وكان السماء قبلت الأرض في هدوء».

وتنشأ قصائد غنائية تحتوي في نبرتها ذات الدلالة على التجربة الشخصية على قوة تمثل روح الجماعة، فقصيدة Uhland أو لاند (1787 - 1862) الغنائية عن الرفيق الطيب سجلت أوجع الذكريات لشعب مر بحربين قاسيتين. وقد شاركت القصائد الغنائية السياسية التي نشأت خلال حروب التحرير (من سيطرة نابليون) مثل القصيدة التي ينادي بها Korner كورنير شعبه: «انهض يا شعبي، إن الدخان يتصاعد من اللهب» في إذكاء نغمة الموت البطولي المتألق.

(453 و Klein , Geschichte der deutschen dyrik كلاين) ونظم Geibel جايبيل في جو التعصب القومي المتطرف الذي ساد عام 1870 قصيدته «إن هذه الحرب هي يوم الدينونة». ويلاحظ أن إضفاء الطابع الأسطوري على كل ما هو قومي قد أثر في القصائد الغنائية في ظل الرايخ الثالث (الحكم النازي)، كما في قصيدة شبيتا H. Spitta «نحن الشباب»:

نحن الشباب، نخطو بإيمان ووجوهنا نحو الشمس

نحن الربيع المقدس نخطو فوق الأرض الألمانية

ولعل الدور الاجتماعي للقصيدة الغنائية فيما بعد الرومانسية قد أحاط هذا النوع الأدبي بالشبهات. وغالبا ما تظهر في الشعر الغنائي للمحدثين أشكال تقليدية وقد غلب عليها التغريب. فقد جعل Bert Brecht بيرت بريشت (1898 - 1956) و Gunter Grass جونتير جراس قصيدة الأطفال الغنائية مغتربة، وبهذا أرانا العالم القديم المتجانس الذي كانت تعبر عنه تلك الأغنية. ويعارض الشاعر المعاصر Peter Ruhmkorff بيتر روهمكوف (1929 - 0) قصيدة آيشن دورف «في قاع رطب» بطريقة ساخرة مميتة (في طريقة يوسف فراي هيرن فون آيشن دورف).

ويستعير بيرت بريشت لقصائده الغنائية التي تعتمد إلى النقد الاجتماعي أسلوب الأغنية الشائعة متعمداً بذلك الابتعاد عن أسلوب الأغنية في العصر الرومانسي المتأخر. وبذلك تظهر من جديد عناصر شكلية قديمة لهذا النوع الأدبي، وهو القصيدة الغنائية، مثل المقطوعة والخطاب المحكم واللازمة المتكررة. وقد استخدم الشاعر المغني Wolf Bermann فولف بيرمان (6) تعبير صانع الأغاني على غرار تعبير بريشت صانع المسرحيات، وذلك لكي يلفت الأنظار إلى دوره في إبداع القصيدة الغنائية. ويتوجه نموذج القصيدة الغنائية الذي طبعه هذا الشاعر المغني وتابعوه بطابعهم إلى جمهور كبير من المستمعين ويحرضهم على نقد الواقع بدلا من الاندماج فيه. وفي هذه القصائد الغنائية إشارات أدبية كثيرة إلى هاينه أو بريشت وهي تعبر عن الوعي السياسي المطابق

(6) شاعر ومغني مشهور طُرد من ألمانيا الشرقية السابقة بسبب معاداته النظام الشيوعي السابق هناك.

لهذا التقليد الغنائي. وعلى الرغم من الالتزام الشخصي القوي، فإن الأمر لا يتعلق بتعبير عن تجربة شخصية ذاتية خاصة وإنما يتعلق عند صناع القصائد الغنائية هؤلاء بموقف جديد يعبر عن الابتعاد عن الذاتية.

وإذا كان لهذه القصائد الغنائية طابع اجتماعي عام، فإن القصيدة الغنائية الفردية لم تصمت منذ مرحلة الرومانسية المتأخرة. والمؤكد أن شكل القصيدة الغنائية المعهود قد تراجع مع الحركة التعبيرية، ويبدو أن السؤال عن موقع هذا النوع الأدبي في الشعر الوجداني بعد الحرب العالمية الثانية قد أصبح سؤالاً غير ذي موضوع، وقد ذهب الشاعر (جوتفريد بين) G. Benn في محاضرة مشهورة ألقاها في Marburg ماربورج عام 1951 إلى حد أن طالب القصيدة بأن تكون مقصورة على القراءة الصامتة فقط، وذلك في قصيدته بعنوان «الحروف السوداء» التي تذكرنا بفكرة جوته عن عجز الحروف. ولكن النص الذي يتأبى عن القراءة الجهرية يمكن مع ذلك أن يصلح للغناء. لقد قام بعض الملحنين المحدثين الذين جاؤوا بعد عصر Schonberg شونبيرج بتلحين قصائد لا يمكن أن يصفها المرء حسب التصورات التقليدية بأنها قصائد غنائية. فقد قام Anton von Webern أنطون فون فيرن بتلحين قصائد للشعراء Stefan George شتيفان جيورجي الرمزي (1868 - 1933) و Karl Klaus وكارل كراوس الشاعر المسرحي الساخر (1874 - 1936) و Georg Trakel جيورج تراكل الشاعر التعبيري (1887 - 1914) و Rilke ريلكه الشاعر الصوفي الوجودي (1857 - 1926). بل إن هناك قصائد للشاعر Paul Celan بول سيلان (1920 - 0) السريالي قد لحنها موسيقيون مثل Heimo Erbse هايمو إيربسه Aribert Reimann أريبيرت رايمان.

ومن الواضح أن الموسيقيين قد عثروا على ظاهرة الغنائية في هذه النصوص، ومن المؤكد أن القصيدة التي لحنها Reimann رايمان، وهي بعنوان المسار الضيق Eng-führung وهو مصطلح ينتمي إلى التركيب الموسيقي - ليست قابلة للغناء بالمعنى الذي كان مفهوماً في القرن التاسع عشر، إذ ينقصها البناء القائم على المقاطع الشعرية، كما أن الوحدة التركيبية للأبيات الشعرية مفككة تماماً. ومع ذلك فإن الأمر يتعلق بلغة ذات حساسية موسيقية رفيعة، يتعذر على العين القارئة وحدها أن تشعر بإيقاعها، كما يتعذر أيضاً النطق بها بصوت مسموع. وتعد هذه القصائد الغنائية انطلاقة إلى المجهول وإلى ما لا شكل له، وهي انطلاقة تتعمد أن تترك وراءها العلامات والخصائص التي تميز القصيدة. (919 و Oehlmann أوهلمان). والعجيب حقاً أن يرد مصطلح القصيدة الغنائية أياً كان المقصود به في شعر Celan سيلان نفسه، وذلك عندما يقول على سبيل المثال:

ما تزال هناك
قصائد يمكن التغني بها
فيما وراء البشر.

(Fadensonnen شمس الخيوط)

فمن يجرؤ إذن أن ينكر قدرة هذا النوع الأدبي - الذي نسميه القصيدة الغنائية - على إمكان التحولات المتجددة أبدا؟

المصادر

● تاريخ القصيدة الغنائية الألمانية من عصر الباروك حتى الوقت الحاضر.

Muller, G. : Geschichte des deutschen Liedes Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart.

Munchen 1925, Neudr. 1959.

● القصيدة الغنائية، النشأة والماهية والتحول.

Sydow, A.: Das Lied. Ursprung, Wesene und Wandel. Göttingen 1962.

● قابلية الغناء، الشعبية وأغنية الفن في القرن التاسع عشر (دراسة حول القصيدة الغنائية

وجماليتها في عصر جوته المتوسط)

Schwab, H. W.: Sangbarkeit, Popular - und Kunstlied Neunzehntes Jahrhundert.

Studien zu Lied und Liedasthetik der mittloeren Goethezeit 1770 - 1814. Regensburg 1965.

● القصيدة الغنائية الألمانية. حول تاريخ وجمالية أحد الأنواع الأدبية.

Wiora, W.: Das Deutsche Lied. Zur Geschichte und Asthetik einer literarischen Gattung. Wolfenbuttel u. a.

1971.

● دليل القصيدة الغنائية لـ دار ريكلام للنشر

Oehlmann, W.: Reclams Liedführer Stuttgart 1973.

● تمهيد لكتاب Th. R.: مؤلفو القصائد الغنائية

Rothschild, Th.: Vorwort zu Th. R.: Liedermacher Frankfurt 1980.

● مقاطع شعرية من الحياة، الحلم والموت. مقال حول القصائد الغنائية لـ روكيرت، تأليف

جوستاف ماهلر. (كتب الجيب حول علم الموسيقى)

Gerlach, R.: Strophen von Leben, Traum und Tad. Ein Essay ueber Rukert - Lieder von Gustav Mahler. Tas-

chenbucher zur Musikwissenschaft, hg. V. R. Schaal, Wilhelmshaven 1982.

العلوم الروسية: موت معلن

تأليف : الكسندر دوروزينسكي

ترجمة : شهيد حسن مصطفى

ARCHIVE
www.archive.org

العنوان الأصلي للمقال

Science Russe Une Mort Annoncee, Science & Vie no 930, Mars 1995.

مراجعة : د. سعد بن طه العجمي

حرب في الشيشان تستنزف
الميزانيات، رواتب هزيلة، فساد
المختبرات العلمية، خبراء تسليح
يبحثون عن يستخدمهم، تهريب
اليورانيوم، هجرة الأدمغة،
باحثون روس يعتقدون بأن
نشاطهم العلمي دخل في غيبوبة
عميقة.

المكوك المنبوء

وضع للمكوك الفضائي يوران الذي يشكل استئناف
السياسات لبحث الفضائي الروسي، بسبب نقص
الاعتمادات المالية وضع في حديقة كورني الخريفية
في موسكو حتى هل أن يغفل إلى الفضاء.



إلى ممارسة أعمال أخرى.
والأسوأ من ذلك، كما
أضاف سيرجي كابيتزا
أن العلم كظاهرة ثقافية،
والأخبار العلمية

والتكنولوجية اختفت من صحافتنا ومن
تلفزيوننا ومن العقل الشعبي، في حين
تسود الميول المضادة للعلم، وازداد عدد
لنجمين والمشعوذين في مجال الطب (2).

لم يعتمد البرلمان الروسي (الدوما)
سياسة منطقية مترابطة للنهوض بهذا
القطاع على قدميه، ولكن هناك حرب خفية
بين الأكاديمية العلمية الروسية ووزارة
العلوم السياسية والتكنولوجيا التي
يرأسها بوريس سالتيكوف (Boris Sal-
tykov) حيث تطالب الأكاديمية ببساطة
بإلحاح الوزير الذي يعمل على تقليص
سلطة الأكاديمية التي ينظر إليها وكأنها
حالة لا حاجة لها.

وقد ذكر ديميتري كاتيف (Dimitri
Katayev) النائب في الدوما أن الفساد قد
وصل في بعض مراكز البحوث في موسكو
إلى تسريح الباحثين من أجل إخلاء المنازل
السكنية لتأجيرها إلى شركات خاصة
بأسعار عالية، وامتد الفساد ليشمل
تهريب اليورانيوم الروسي عبر الحدود.

ولم تعد الجامعات ومراكز البحوث
قادرة على دفع رواتب العاملين فيها، أو
دفع فواتير الكهرباء والتدفئة بسبب عدم

لن يمضي وقت طويل حتى يترك ربع
العلماء الروس نشاطهم العلمي ويغادر
ربع آخر روسيا إلى البلدان الأجنبية، أما
نصف المتبقين فسيتقاعد، لذا لم يعد
مستغرباً أن يبقى خلال عام أو عامين
نسبة تتراوح بين 20 و25٪ من الباحثين
العلماء الذين كانوا موجودين في الاتحاد
السوفييتي، هذا تحصيل يكشف
الحقائق قدمه الفيزيائي سيرجي كابيتزا
(Serguei Kapitza) عن الوضع العلمي في
بلاده مضيفاً إلى ذلك خطورة هذا الوضع،
ذلك لأن العلم سيكون على المدى الطويل
عاملاً مؤثراً في تشكيل العالم الحر
الديمقراطي الجديد.

لقد كتب كل من فلاديمير زخاروف
(Vladimir Zakharov) وفلاديمير
فورتوف (Vladimir Fortov) عضواً
أكاديمية العلوم الروسية مبينين أن الجزء
المخصص للعلوم في الميزانية القومية
العامية انخفض إلى 0,5٪ وهو مستوى
مثير للضحك مشابه للمستوى الذي
تخصصه البلدان النامية (1)، ولا يوجد
سوى 17٪ من الباحثين الذين تزيد
رواتبهم على الراتب الرسمي المصرح به
كحد أدنى للمعيشة.

ويمارس العديد من العلماء المؤهلين
مضطرين مهناً صغيرة في حين غادر
آخرون مختبراتهم أو جامعاتهم ليتحولوا

1 - الأفيستيا، 20 نوفمبر 1994م.

2 - نشرة العالم الذري، عدد منتصف يونيو عام 1994، وفق دراسة لصالح اليونسكو.



نقله الآن منطور رلال ساعدت المنشأ

السابق للرئيس ميخائيل غورباتشوف،
أبحثه حول طبيعة البلازما في الولايات
المتحدة. فهو واحد من العدد الغفير من العلماء
الذين هجروا المدن الاصطناعية التي بنيت
حول مراكز البحث العلمي في الاتحاد
السوفيتي السابق للعمل في الخارج.

العلمية إلى جانب النشاط البحثي نظام
تعليم علمياً ممتازاً. ويظهر إحصاء قام به
معهد المعلومات العلمية في الولايات المتحدة
الأمريكية للباحثين الأكثر نشرًا في
المطبوعات العلمية العالمية خلال الفترة من
1981 إلى 1990 أنه يوجد بين العشرين
الأوائل تسعة أمريكيين وأربعة بريطانيين
وألماني واحد وبلجيكي واحد وياباني
واحد.

وقد ضمت الأكاديمية السوفيتية في
المرحلة القوية للبريسترويكا عام 1988
أكثر من 300 مركز بحث ومكتبات ودور
طباعة واستخدمت حوالي 200 000
موظف.

هذا وقد عارضت الأكاديمية الروسية
التي خلفت الأكاديمية السوفيتية التغيير
على طريقة بريسترويكا غورباتشوف
أولاً، ثم عارضت إصلاحات يلتسين،
ومازال المثقفون يحتفظون بسلطات
واسعة خاصة في توزيع ميزانيات البحث.
وأنشأ بوريس سالتيكوف (B. Sal-
tykov) مؤسسة للبحث العلمي الأساسي
للخروج من هذا المأزق وبقصد محاولة

وجود الأموال اللازمة لذلك، حتى أنه تم
إعطاء إجازات بلا رواتب للباحثين ولفترة
غير محددة. ولذا يرى زخاروف
وفورثوف أن العلم الروسي ليس في أزمة
بل إنه قد دخل في غيبوبة.
لقد كان النشاط العلمي، في الحقيقة
وبدءاً من انطلاقة تحت إشراف الدولة،
وهذا ما ساعد على توفير الدعم خلال
السبعين سنة الأخيرة، حيث كان أداة
للسلطة السوفيتية، تخدم بها إلى حد كبير
المجهود الحربي، إضافة إلى مساهمته في
تطوير الترسانة المرعبة للحرب الباردة.

كانت الأكاديمية العلمية في النظام
الشيوعي تمثل مؤسسة قوية
وذات حظوة. فلقد أنشئت هذه
الأكاديمية في سانت بطرسبرغ
(Saint - Petersburg) على يد بيير
لوجراند (Pier le grand) ثم نقلت إلى
موسكو بأمر من ستالين حيث استمرت
سلطتها في تزايد. لقد أقامت الأكاديمية



سوروس (George So-ros)
الأمريكي ذي
الأصل المجري لوقف
هروب الأدمغة هو في
صالح التعليم العلمي

داخل دول الاتحاد السوفيتي السابق،
هذا الرجل الذي حصل على ثروته من
عمليات التمويل أنشأ عام 1992
مؤسسة العلوم العالمية (I S F) في
نيويورك وبميزانية أولية قدرها 100
مليون دولار وتهدف إلى تشجيع ظهور
مجتمع مفتوح في البلدان الشيوعية سابقا
بغية إشاعة الاستقرار الجيوبوليتيكي،
حيث تقدم (ISF) منحا أو مساعدات
تمويلية لقراءة 2000 باحث أو مجموعات
بحث روسية، كما أنشأت المجموعة
الأوروبية من جانبها الرابطة العالمية
للتعاون والتنمية مع علماء الاتحاد
السوفيتي السابق (INTAS) وأعلنت
مساندتها لأكثر من 500 مشروع بحث
لفترة عام أو عامين وذلك بمبلغ وصل إلى
ثلاثين ألف دولار.

وقد ساعد ظهور الـ (ISF) والـ
(INTAS) الباحثين الروس، المعتادين على
نظام تمويل إداري لا يشجع كثيرا على
المنافسة والمبادرة الذاتية وعلى دخول
المنافسة المباشرة مع نظرائهم وذلك
بإخضاع أعمالهم العلمية لتحكيم لجان
علمية.

إن المساعدات المالية قد تستهلك
سريعا، فقد صرح جورج سوروس بأنه لن

تقويم الأعمال العلمية بشكل موضوعي
بمساعدة خبراء عالميين. وهكذا تم اختيار
قراءة ثلاثين مركزا مميزا أصبحت مراكز
دولة غير خاضعة للأكاديمية، وتتمتع
بمميزات مميزة.

واتبعت الحكومة الروسية أيضاً منذ
بضعة أشهر خطة تهدف إلى تقليص
هروب الأدمغة وذلك بتقديم عقود عمل
لهم لفترة زمنية محدودة، بدلا من
التوظيف لفترة زمنية غير محددة.

إن ظاهرة هجرة الأدمغة أصبحت
مزجة حتى بالنسبة للدول المستقبلية
لهذه الأدمغة. إذ يتقاضى الأساتذة الروس
العاملون في الولايات المتحدة الأمريكية
رواتب أقل من زملائهم الأمريكيين، كما
يسيطر الانزعاج على العلماء البرازيليين
بسبب منافسة العلماء الروس لهم في
العمل.

ولا يجب كذلك تناسي خطر رؤية
الخبراء الروس يعملون في مجال تسليح
الدول الأخرى، ويؤكد هذا الخطر الإعلان
القصير الذي ظهر مؤخرا في جريدة
هيرالد تريبيون العالمية والذي يطلب من
العلماء الروس وعلماء الدول الشرقية
الخبراء في مجال العلوم النووية
والبيولوجية والكيميائية والذين لديهم
خبرة في مجال التسليح أن يرسلوا سيرتهم
العلمية (وبسرية تامة).

ولقد أوقفت السلطات في العام الماضي
علماء ذرة روساً عند محاولتهم الانتقال
إلى كوريا الشمالية.... إن تدخل جورج

إرسال رواد فضاء إلى هذا الكوكب الأحمر في بداية القرن القادم.

وتعد مراكز البحوث الفيزيائية النظرية والتطبيقية الكبيرة من أكثر المراكز تأثراً بالرغم من حصولها على امتيازات في بداية السباق إلى القنبلة الذرية خلال الأربعينات من هذا القرن، مما ساهم في ظهور مدن كبيرة حول مركز البحوث النووية دوبنا (Dubna) ومعهد فيزياء الطاقة العالية بروتفينو (Protvino) ومعهد الفيزياء النووية في سانت بطرسبرغ.

وكان معهد كورت شاتوف في موسكو (سمي هذا المعهد باسم Kourtchatov أي القنبلة الذرية الروسية) يستخدم حتى السنوات القليلة الماضية 10 000 باحث، واستخدم معهد الفيزياء النظرية والتطبيقية 3000 باحث، أما معهد Ioffe في سانت بطرسبرغ فقد استخدم 2700 باحث وذلك دون الاهتمام بالمرءود العلمي السريع والآني.

تعيش أكثر هذه المعاهد حالة مأساوية خطيرة، فالميزانيات قد تحولت جميعها تقريباً إلى دفع الرواتب وتوقف العمل على الأجهزة، وغادرها كثير من الفيزيائيين.

لقد تحولت المدينة أكاديمغوردوك (Akademgorodok) التي أنشئت عام 1957 في التايجا (Taiga) قريباً من نوسيبيرسك Noosibirsk بمشافيها ومخازنها التجارية ووسائل النقل فيها ومدارسها ومصانعها التجريبية ومراكزها البحثية السئنة التي يعمل فيها

يساهم بأكثر مما قدمه إلا إذا حصلت الـ ISF على مساعدات مالية من حكومات وهيئات أخرى.

تستطع الـ ISF والـ INTAS المساعدة على اجتياز الأزمة ولكن ماذا بعد؟

لم تستطع بعض مراكز البحث العلمي التأقلم مع ولادة قطاع البحث العلمي المدني الذي يعتمد على سوق العمل، حيث فضلت العمل في مجال الدفاع وبذلك تستفيد من تمويل الدولة.

وقد بدأت هذه المراكز بقيادة حملة إعلامية بمشاركة أجهزة الأمن الروسية ضد الـ ISF وبعض المؤسسات الغربية متهمة إياهم بالتجسس.

من جهة أخرى تحاول بعض مراكز البحوث المرتبطة بالدفاع والقطاع الفضائي التحرر بغية دخول المنافسة العلمية. لقد استطاع مركز كرونشيتشيف (Khrou-nichtchev) للبحث والإنتاج الفضائي في موسكو، بعد تصنيعه للصواريخ الباليستية (SS - 18 و SS - 19)، أن يعقد اتفاقات مع عدة مؤسسات أمريكية لوضع أقمار صناعية في مدارات حول الأرض.

كما يتعاون مركز موسكو الشهير للبحوث الفضائية (IKI) من أجل بقائه مع عشرات من الدول خاصة في مشروعات كبيرة لاكتشاف الفضاء وإطلاق أقمار صناعية إلى مدارات حول كوكب المريخ عام 1996 ولجمع عينات ومعلومات بغية



اتهام بالتجسس
 بينهم سلطات الأمن الروسية المواطن الأمريكي
 جورج سوروس (يمين الصورة) بالتجسس
 لقائمة بتداول أسماء بعض العلماء الروس
 مع ذلك، يتعذر استمرار العديد من الأبحاث
 (أكتب التي مفسود بها الروس) جورج
 السيف من معهد كورنيل سوف للتحليل
 النووية (يمين الصورة) جورج السيف المالك
 التي تقدمها المنظمات الغربية

المستوى العالمي (3). يعيد البيولوجي



الروسي المهاجر في
 فرنسا إيليا شوماكوف
 (Ileachuma - kov)

بين الباحثين الرئيسيين الذين وضعوا
 خرائط الجينات البشرية في مركز دراسة
 بوليمورفيزم الإنسان. إن معهد إنجلهاردت
 (Engelhardt) للبيولوجيا الجزيئية في
 موسكو هو مركز رائد حيث يتمتع ثلثا
 مجموعاته بمنح أو تعاون عالمي، لقد
 شجع مديره أندريه ميرزابيكوف (Mirza
 bekov) قرابة اثني عشر بيولوجيا
 مشهوراً للعمل كمستشارين، متحررين

قرابة 50 000 باحث، إلى مجمع للأحزان
 والكآبة. استطاع سوروس هنا أيضا أن
 يقدم المساعدة لمئات من الباحثين في هذه
 المدينة أما بالنسبة للآخرين فقد دخلوا
 مرحلة بداية النهاية...

لقد بدأ الآن فرز صعب في مجال علم
 البيولوجيا بين مختلف معاهد ومراكز
 البحوث، فمنذ السبعينات نهض
 البيولوجيون السوفييت وخاصة الروس
 منهم بعد أعمال ليسنكو (Lyssenko)
 حتى وصل عدة مجموعات منهم إلى

سوداء تماماً، فمثلاً بدأ القطاع الإلكتروني بالعمل بلا مراقبة حيث وافق مجلس إدارة الـ (ISF) في الصيف الماضي على إنشاء شبكة اتصالات بالألياف الضوئية مخصصة للعلماء الروس، وهذه الشبكة التي ستصبح ملكاً لمستخدميها، سوف تمتد لتشمل المراكز الثقافية والمدارس والإذاعة والتلفزيون والمؤسسات الدينية.

ويشارك الآن عدد كبير من الباحثين في كثير من المشاريع العالمية، فمثلاً يحل يورى دوبروفا (yuri Dubrova) الباحث الجيني في معهد فافيلوف (Vavilov) للعلوم الجينية العامة في موسكو، ضيفاً على مخترع البصمات الجينية إريك جيفري Alec Jeffreys من جامعة ليسستر (Leicester) ببريطانيا حاملاً معه مئات العينات من الدماء المأخوذة من الأشخاص الذين تعرضوا للإشعاع ومن أطفالهم بعد انفجار المحطة الكهربائية النووية في تشرنوبيل. هذا العمل كان يعد في السنوات الماضية عملاً إجرامياً ضد الدولة يستحق النفي إلى سيبيريا.

وتستمر بعض المؤسسات العلمية في عملها وذلك بفضل المساعدات العالمية، فمثلاً حصل معهد سانت بطرسبرغ للعلوم النباتية (Komarov) الذي يضم ستة ملايين عينة نباتية مجففة والذي تداعت أبنيته، على شيك بمليون دولار من سوروس. أما معهد فافيلوف (Vavilov) للصناعات النباتية وبنكه الجيني الحاوي على جينات 380000 نبات هو في طور



بذلك من إدارة عقيمة غير منتجة تاركين لرؤساء الأقسام مسؤولية اتخاذ القرار

نقص الأموال مستمر:

بقيت مشكلة نقص الأموال مستمرة. لذا توجب على كثير من الباحثين أن يتركوا البحث العلمي ليتمكنوا من تغطية نفقات أسرهم، فمثلاً جمع أحد المتخصصين في علم الجينات بين عمله في جامعة موسكو وعمله كبواب في أحد الفنادق الكبيرة، في حين حالف الحظ مبكراً بالحصول على سيارة تاكسي أجرة، حتى أن هناك من قبلوا أن يوقعوا عقود عمل كمدرسين ومحضري مختبرات في الخارج. وعلى الرغم من ذلك فالصورة ليست

البحث العلمي الجيولوجي بالتعاقد مع الصناعات البترولية والمنجمية، ولكنه يحصل الآن على الأموال بتنظيم رحلات علمية وتجارية للأجانب، وهكذا استطاع بعض علماء المحيطات البريطانيين بفضلهم أن يدرسوا أشكال الحياة المتكاثرة في درجة حرارة تزيد على مائة درجة مئوية (المحيط الأطلسي).

كما تمكنت الحكومة المكسيكية من العثور على الكنوز المفقودة مع القوارب الشراعية الإسبانية التي كانت تنقل الذهب من مستعمراتها في البحر الكاريبي، واستطاع منتج كندي تصوير حطام التيتانيك (Titanic)، وكل ذلك بفضل جهود معهد شيرشوف. وينوي المعهد الآن استكشاف المناطق الشمالية في روسيا التي حظرت على المدنيين لفترة طويلة والتي تضم احتياطات هائلة من البترول والغاز الطبيعي.

وقد تساعد مثل هذه المحاولات على تجاوز الأزمة الحالية لكنها لن تبني المستقبل. ومن هنا جاء نداء سيرجي كابتيتزا في الصحافة حين تنفق روسيا خلال شهور حرب في الشيشان ما يعادل ميزانيتها الفضائية السنوية حتى أنها تفكر بإيقاف رحلاتها الفضائية المأهولة في يونيو القادم. يمكن تبرير التخوف والقلق على مصير النشاط العلمي في روسيا.

التجديد وادخار المعلوماتية إليه بفضل مساعدة وزارة الزراعة الأمريكية (4).

يستمر المركز الدولي دوبنا (Dubna) الذي أنشئ عام 1956 رداً على المركز الأوروبي للبحوث النووية (CERN) في منطقة جنيف - ميرين (Ge-Meyrin) في عمله بفضل مساعدة ثمانية عشر بلدا بينها تسع من الجمهوريات المستقلة حديثاً بعد تفكك الاتحاد السوفيتي، ومن المزمع أن يتم افتتاح جامعة دولية في موسكو خلال الأيام المقبلة.

ولقد كان علم المحيطات موضع عزة وافتخار للعلم السوفيتي حيث يمتلك معهد شيرشوف (Chirchov) لعلم المحيطات في موسكو أسطولاً كبيراً يضم ست غواصات وإحدى عشرة سفينة سطحية، نذكر من نجوم هذا الأسطول السفينة (Akademik) أكاديميك كلاديش (Keldysh) وغواصتان تستطيع كل منهما أن تنقل مجموعات بحث حتى عمق 6000 متر.

وانتخب العاملون في هذا المعهد لمواجهة الأزمة المالية مديراً هو الجيوفيزيائي ليونيد سافوستين (Leonid Savostine) أحد العلماء الروس النادرين الذي أثبت جدارته كرجل أعمال. فلقد أنشأ سافوستين مختبراً إقليمياً في مجال الجيولوجيا الديناميكية ومارس نشاطه في

معنى الحياة

في أفلام كيروساوا

ترجمة : محسن ويحيى

تأليف : تاداو ساتو

منذ ثلاثة عقود والسينما اليابانية تحتل عناوين أهم الكتب النقدية في العالم وبالذات في أوروبا وأمريكا، غير أن هذا الكتاب عبارة عن مختارات لأهم المقالات النقدية لواحد من رواد النقد السينمائي الياباني والذي ألف ما يقرب من خمسة وستين كتابا في السينما وفي مفاهيم الثقافة الشعبية الأخرى.

وفي هذا الكتاب يبدو «ساتو» شديد الانجذاب «لمنهجه الجمالي» والذي يبدو من خلاله على معرفة وثيقة بجماليات السينما والمجتمع الياباني في آن واحد.

«المترجم»

ومع فجوة الأجيال بين الأب والابن،
ومع مذهب اللذة، الذي ساد ما بعد
الحرب.

يتمركز الفيلم حول الثيمة
الأساسية - معنى الحياة - بينما
تدعم الثيمات الثلاث الأصغر التوتر
المتأصل وتقويه عن طريق إظهار
تناقض مثاليته وإظهار أن الحياة
الحقيقية أمر مختلف. ومع ذلك فقد
أعطى «كيروساوا» كلا من الثيمات
الثانوية اهتماما متساويا، ورسمها
جميعا بكل صرامة وحدة.

فلنأخذ - على سبيل المثال - الثيمة
التي تهتم بالبيروقراطية، فقد ظهرت
بعض ربّات البيوت وهن يأتين إلى
المجلس المحلي بشكوى امتلاء
مجورر قريتهن وتحوله إلى ملعب
للأطفال. فقد أرسلن من إدارة
«شكاوى المواطنين» إلى إدارات
«الشؤون العامة»، و«الحدايق
العامة» و«مكافحة الأوبئة»... إلخ،
بينما يرفض الموظف تلو الآخر تحمل
المسؤولية.

ربما ليس هناك هجاء آخر
للموظفين الحكوميين أكثر مرارة كما
في هذه المشاهد، وربما ليس هناك
هجوم على البيروقراطية بمثل حدة
ذلك الهجوم الذي تضمنته لقطات

في إثر خسارة الحرب العالمية
الثانية، شعر كثير من اليابانيين، من
الذين جعلوا من مقاصد الأمة أهدافا
لهم في الحياة، شعروا بالصدمة
عندما وجدوا أن الحكومة قد كذبت
عليهم، وأنها لم تكن غير عادلة
فحسب بل وغير جديرة بالثقة أيضا.

وفي زمن الشك هذا، أخذ
كيروساوا، في سلسلة أفلامه الأولى،
يشد من أزر الشعب بتأكيد الثابت
أن معنى الحياة لا يصدر من الدولة،
بل هو شيء يتعين على كل فرد أن
يكتشفه بنفسه، من خلال المعاناة.

ويعتبر فيلم «أكيرو» gkiru
التعبير الواضح لا عن هذا التأكيد
فحسب، بل عن جوهر «كيروساوا»
أيضا، لأنه استخدم كل طاقته
الحرفية السينمائية كي يصبغه بكل
الثيمات التي يحسها بعمق.

وبعيدا عن فكرة المعاناة - التي
سيتم تناولها فيما بعد - تتعامل
الثيمات الأربع لفيلم «أكيرو» مع:
كيف يتعين على الناس أن يعيشوا
لكي يموتوا برضا، والمنافسات
الصغيرة للبيروقراطية وعدم
فاعليتها وعدم مسؤوليتها وتذلل
البيروقراطيين لرؤسائهم، وعدم
فاعليتهم تجاه المواطنين العاديين،

يستدعي طفولة وشباب ابنه أيام كانت بينهما ثقة صامته لكنها قوية.

وتحدد هذه المجموعة القصيرة من المشاهد (باستخدام الفلاش باك) والتي تعكس إشادة قوية بالروابط القائمة بين البشر وبالحناء الذي لابد أن تنطوي عليه معالم الانهيار المفاجيء للسلطة الأبوية فيما بعد الحرب والزيادة المطردة في أهل البيت حيث لا يتبقى في الذهن إلا العائلة النووية بعيدا عن أي اعتبار آخر.

ومع ذلك فإن كيروساوا لا يقدم نداء عاطفيا من أجل استعادة الحب بين الأب والابن مدينا بذلك ذاتية الجيل الأحدث، بل يطالب بأن تكف شخصيته الرئيسية عن التمسك بمثل هذه الأمور، وأن تدرك أنه لا سبيل أمامها إلا الاعتماد على نفسها فقط.

ولا تقل معالجة ثيمة اللذة المسعورة في فيلم أكيرو عن ذلك دراماتيكية، فهي نابضة بالحياة وتتمركز تصويريا في ذلك المشهد حيث يجعل الشخصية الرئيسية (يلعب دورها تاكاشي شيميورا) يقوده روائي ما تقابل معه بالمصادفة - يقوم بجولاته في أوكار الليل لكي ينسى أحزانه الخاصة. في

مطاردة الشخصية الرئيسية. هنا يظهر الخواء المؤسسي للموظفين الصغار من خلال تبريراتهم الذاتية وتزلفهم للمناصب العليا. ومع ذلك فلم يكن غرض «كيروساوا» أن يحط من قدر الموظفين العموميين أو أن ينظر إليهم بإعجاب، إنما أن يعالج ببساطة معنى الحياة مع الارتباط الشديد بفكرة كيف تصبح الحياة خاوية بصورة مرعبة عندما ينجز العمل بدافع العادة ليس غير.

وقد عولجت ثيمة القطيعة بين الوالد والابن بالقوة نفسها في هذا الفيلم.

يريد الأب الهرم، وقد عرف بإصابته بالسرطان وليس أمامه الكثير في الحياة، أن يروي ذلك لابنه الذي يحبه كثيرا، ويريد أن يشاركه حزنه.

ومع ذلك فإن الابن لا يهتم سوى ببناء منزل حديث اعتمادا على مكافأة تقاعد والده، وعندما يسترق الأب السمع لابنه وهو يخبر زوجته أنهما سوف يعيشان في مكان آخر إذا ما اعترض والده، يدرك أنه لا يستطيع الاعتماد على الابن بعد الآن.

ودون كلمة واحدة عن مرضه، انسحب الأب إلى غرفته، وأخذ

والكباريات، الجو المحموم للملاحقة اللذة. وتتميز هنا بوجه خاص لقطة الكباريه، حيث يعزف توشكيوكي أشيمورا البيانو، وتغني تاكاشي سيمورا، فالتغير الإيقاعي للصور السينمائية المصاحبة للموسيقى كان متقنا لدرجة أنه بدا وكأن كيروساوا قد كف يده تماما عن حركة الموسيقيين.

على أن كيروساوا لا يقدم في هذا المشهد مجرد وصف لعادات هذه المنطقة. إن تصويره المحموم لتلك الفترة قد تضافر، بوصفه تعبيرا عن تعلق الشخصية الرئيسية (والمخرج أيضا) الشريد بالحياة، مع الثيمة الأساسية للفيلم، معنى الحياة، وبهذه الطريقة شكل تطور كل ثيمة ثانوية تقريبا فيلما منفصلا ومؤثرا بذاته. ونظرا لأن هذه الثيمات قد تم إخضاعها للثيمة الرئيسية المتعلقة بالحياة والموت، فقد اكتسب فيلم «أكيرو» التأثير الغامر لسيمفونية عظيمة مكونة من عدة حركات. ففي اللقطات الأولى للفيلم نرى أشعة إكس لمعدة الشخصية الرئيسية المصابة بالسرطان، والطبيعة المأساوية للحياة تسفر عن وجهها. ومن حيث الدلالة يمكن مقارنة هذا المشهد بالجمال الافتتاحية في

تلك المشاهد المتتابعة لذلك الشكل الرخيص الواضح من التفسخ، يمسك كيروساوا بذلك المظهر اللاهث البائس للبحث عن اللذة والذي مثل مظهرها مهما للحوية غير المنضبطة لليابان والتي كانت لا تزال في طور الاكتشاف. لقد شعر اليابانيون من ذلك الجيل بأن من حقهم إمتاع أنفسهم إلى أقصى حد كتعويض عن تجربتهم أثناء فترة الحرب، وهكذا فقد أصبحوا روادا لما سمي بـ «الحيوانات الاقتصادية» الذين تحدوا الأسواق العالمية بعد ذلك بعشرين عاما.

ورغم أن مشاهد اللذة في الفيلم لم تستغرق سوى عشر دقائق، فقد جاءت مؤثرة ومثيرة للمشاعر تماما مثل تناول فيليني للموتيفة نفسها في فيلمه الحياة اللذيذة La Dolce Vita.

ومع أن كيروساوا حصل على تمويل كاف من السينما الآخذة في الانتعاش، فإن عدد أفراد الكومبارس المخصص لفيلمه كان ضئيلا إذا ما قورن بمثيله في أفلام الإثارة. واستطاع كيروساوا، بمهارة فائقة، أن يبدع مشاهد ذات نسيج خاص، مستحضرا عبر قاعات الرقص المعلقة

السيمفونية الخامسة لبيتهوفن.

وخلافا للمهارة الشديدة التي عالج بها كيروساوا الثيمات الثانوية لفيلم أكيرو، فإن طرحه ثيمة الفيلم الرئيسية يمكن أن نصفه بمعنى ما بالنمطية، والأخلاقية بل وبالتعليمية. فما يخلص إليه هذا الطرح ببساطة هو أن هؤلاء المضحين بأنفسهم، ويعيشون بملء مشاعرهم للناس الآخرين والمجتمع، يستطيعون أن يموتوا في رضا مهما بلغت عذاباتهم الخاصة. ورغم أنه أمر حقيقي، فإنه محير في الواقع لأنه حقيقي تماما، وربما يشعر المتفرج بأنه يتأثر لنفسه عندما يطرح مشكلات في الحياة لا تحل بمثل هذه السهولة.

ويتجنب كيروساوا رد فعل كهذا بمعالجته الحاذقة لتلك الخلاصة، فمن خلال كلمات تلك الفتاة المرحية، البسيطة، يراود الشخصية الرئيسية شعور بأن الهدف من الحياة ينبغي أن نجده داخل عمل المرء نفسه. ولهذا فقد أصبح مفعما بالحيوية، كما لو أنه ولد من جديد، وبتركيسه التام لخدماته لناسه الذين أرادوا ملعبا بدلا من المجرور، يعيش حياته في أيامه الأخيرة دون لوم ويموت قانعا. ولا تسرد هذه التطورات موضوعيا

وإنما يتم سردها بحذق شديد من خلال ذكريات تلك المجموعة من الناس التي لازمتها عند وفاته.

ولو أن تجسيد هذه الشخصية - بكل فعاليتها المكتسبة - تم بطريقة مباشرة، لكان المتفرج قد شعر بالمبالغة في نبالة قصدها، لكن لأنها قدمت عبر الموظفين العموميين العاديين الذين لازموه عند وفاته، فإننا نتعاطف مع هؤلاء الذين يعترفون بوضاعتهم الخاصة، متمنين مشاركته نبالته الخاصة. كما أن حقيقة كونهم هزلين لأنهم يتعاطون الخمر، تجعل من أمر إدراكنا لأنفسنا من خلالهم، أكثر ببساطة، وتجعلنا نأمل أن نكون شبيهين بمساعده كيميورا Kimura الذي يتفانى من أجل تحقيق آماله الأخيرة. ومن هنا ينطوي فيلم «أكيرو» على خلاصة مزدوجة: فهو صرخة عميقة موجهة لنا بأن ننافس حياة البطل الفاضلة، ثم هو نداء يشجعنا على أن نحافظ على الأقل على الشعور بالاحترام تجاه الطريقة التي عاشها.

ونستطيع أن نرى من خلال عمق هذه الخلاصة، لمسة كيروساوا الخاصة الرقيقة. فهو لم يقدم عظة

الرواية الأصلية التي كتبها «شوجورو ياماموتو» قد راعته فكرة أنه لو كانت الشخصية الرئيسية في «أكيرو» قد عاشت بصحتها الكاملة منذ البداية، واكتسبت مكانة محترمة، فقد كان جديرا بها أن تشبه هذا الطبيب النبيل.

وفي فيلم «العالي والواطيء» High and Low and تقدم لنا بيروقراطية المشروع الخاص لا بيروقراطية الحكومة، حيث تعارض الشخصية الرئيسية، ذات المنصب الإداري، والذراع الواحدة وبمفردها مجموعة الزملاء الذين يخططون لتداول منتجات رخيصة، ويراهن المسؤول بمناقعة على سياسة إنتاج عالية الجودة. وتعتبر هذه الشخصية من النوعية نفسها التي يقدرها كيوساوا جيدا لأنها ترفض التكيف مع النظام والتحول إلى شيء بلا ملامح خاصة. أما مفتش البوليس في الفيلم فهو الوجه الآخر للعملة، فقد صار - بوصفه رجلا تكيف تماما مع الفكر النمط للشرطة الحديثة - شخصا بيروقراطيا مذعورا وشاذ التصرفات. ومع ذلك فقد ظهر نقد كيوساوا البالغ العنف للبيروقراطية في فيلم «ينبوع النوم الرديء»

أخلاقية مملّة، ولا جعل من نفسه شبيها بالشخصية الرئيسية أو بمساعده كيميورا، وبالتالي فقد تعاطف كثير من المشاهدين - وأنا أحدهم - مع معضلته الخاصة.

ولقد تكررت كل من الثيمات وأسلوب السرد في فيلم «أكيرو» باستمرار في أفلامه الأخرى، فالثيمة الرئيسية لمعنى الحياة عولجت مثلا في أفلام «مع عدم الاعتذار لشبابنا» No Regrets for Our Youth، و«المبارزة الهادئة» The Quiet Duel (1949)، و«الأبله» Gdiat (1951)، و«الساموراي السبعة» Seven Samurai، و«ذو اللحية الحمراء» Red Beard (1965).

وفي اعتقادي أن تعبيرها الواضح كان في فيلمي «مع عدم الاعتذار لشبابنا» و«الأبله»، على الرغم من بساطة الأول، والإرباك في الفيلم الثاني.

وتتضح مشكلة البيروقراطية في فيلم «ذو اللحية الحمراء» حيث تتأثر الشخصية الأساسية المعروفة بـ «ذو اللحية الحمراء» أحد المستشفيات العامة خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ومن الواضح أن كيوساوا عندما قرأ

نابض بالحياة والحركة الدائبة والمتسمة بالفوضى لمنطقة السوق السوداء، أما الثاني فيستدعي المناظر المقفرة لطوكيو المحتلة، وفي كلا الفيلمين لا يجسد كيوساوا فحسب إقفار يابان مابعد الحرب وعزلتها بل يلفت الانتباه أيضا إلى مشاعر التحرر من إحباط وهزيمة فترة الحرب، ومن ثم يتميز عن أفلام معاصريه. ومع استعادة اليابان عافيتها اقتصاديا، أصبح من الصعب على كيوساوا أن يواصل البحث في الوجه الفوضوي والفظ في الدراما المعاصرة، فكانت أفضليته للدراما التاريخية المعقدة، وبالذات في تلك العهود التي كانت الحياة فيها في ناروة قسوتها.

لقد كان لأسلوب السرد الدرامي لفيلم «أكيرو» حيث يتغير الشكل السردى في منتصف الطريق مع موت الشخصية الرئيسية وتتواصل الثيمة من خلال الرؤى الشخصية لهؤلاء الذين لازموه على فراش الموت، سابقة قوية في رائعة أخرى من روائعه هي فيلم «راشامون» Rashamon. بل إن موتيفة المرض ظهرت في كثير من الأفلام، ففي «الملاك المخمور» يصاب المجرم الشاب بمرض السل، وفي «المبارزة الهادئة» يؤذي الطبيب

(Warui Yastu Bad Sleep Well Hodo Yoku Nemuru 1960) حيث يفضح روابط الفساد بين الحكومة ومستويات الإدارة العليا.

وقد تجلت ثيمة القطيعة بين الوالدين وأبنائهما في رائعته «قصه حياة» - 1955 - وعلى الرغم من أن هذه الثيمة تعتبر ثانوية بالنسبة لثيمة الاحتجاج على الإبادة في الهولوكست أو «المحرقة» الذرية، فقد نجحت في الهيمنة والتعظيم على ثيمة الحرب الذرية، وهو ما أدى ببعض إلى اعتبار الفيلم فاشلا.

ومع ذلك، ففي تاريخ السينما هناك عدد قليل من الأفلام - إذا ما وجدت أصلا - فإنها تستطيع أن تجسد أزمة العلاقات الإنسانية كما عبر عنها كيوساوا في «قصه حياة»، ولذلك يحتاج الفيلم إلى إعادة نظر وتقييم ملائمين.

ويمثل فيلما «الملاك المخمور» Drunken Angel — 1948 و«الكلب الضال» Stray Dog 1949 - التعبيرين الأكثر حيوية - بين أفلام كيوساوا - عن الفترة التالية مباشرة للحرب العالمية الثانية.

ويصور الفيلم الأول على نحو

بعد الحرب الثانية، تأمل المثقفون اليابانيون — وكيروساوا أحدهم — ظاهرة صعود العسكرية، وكان من بين القضايا الساخنة المثارة في النقاش ما إذا كانت العسكرية بمنزلة نتيجة لضعف اليابانيين في تحقيق أنفسهم كأفراد، وميلهم إلى أن يكونوا منخرطين في الحشد. وكان هناك اتفاق على أنه يتعين على الأفراد أن يبنوا ذاتا قوية وأن يكونوا أكثر اصرارا وحزما، ويتفق كيروساوا مع ذلك الرأي وهو ما يتضح من الفقرة التالية والمتعلقة بهدفه من إخراج فيلم «مع عدم الاعتذار لشبابنا» في عام 1946 (الأعمال الكاملة لأكيرو كيروساوا 1980): «كنت أرى أنه من أجل خلق يابان جديدة فإن على المرأة أن تملك ذاتا قوية، ولهذا فقد جلت الشخصية الرئيسية امرأة حققت أهدافها التي وضعتها لنفسها». على أن من الواضح أن محاولات كيروساوا تلك لتأكيد الذات قد تم إعاقتها أثناء إنتاج هذا الفيلم.

وفي استديوهات توهو Toho التي كان كيروساوا مرتبطا بالعمل معها، كانت السيطرة منعقدة لاتحاد العمال — الشيوعي القيادة — بحيث إنه لا يمكن إنتاج أي فيلم دون موافقته

الشاب نفسه بمرض الزهري أثناء إجراءات بإهمال عملية جراحية لأحد الجنود في منطقة قتال. وفي فيلم «فضيحة» Scandal — 1950 — ينصلح حال القاضي السخيف المدمن للخمر بعد وفاة ابنته المصابة بالسل. وتعد الشخصية الرئيسية في فيلم «الأبله» شخصية شيزوفرينية، كما أن البطل في «قصة حياة» مهتاج عصبيا، وفي فيلم «العالي والواطى» تظهر حفنة من متعاطي المخدرات، وفي أفلام الدراما التاريخية a Period Drama، مثل «ذو اللحية الحمراء»، يسيطر — على الحدث — الأطباء والمرضى.

وربما تعد موتيفة المرض لخلاصة لتجارب كيروساوا أثناء الفترة التي أعقبت الحرب، من حيث إنه يصور في أول فيلمين له خلال فترة الحرب (سانشيرو سوجاتا Sanshiرو Su-gata، ورائعة الجمال The Most Beautiful) فتاة وفتى يفيضان بالبراءة والحيوية، بل وعنوان لاكتمال الصحة. وكما سيتضح فيما بعد، فإن هذه الموتيفة ترتبط ارتباطا وثيقا بثيمته الرئيسية المتعلقة بمعنى الحياة، كما أن لها صلة بشفاء اليابان من آثار الهزيمة.

شيوعيون أو على الأقل من خلال وجهة نظرهم القائلة إن شرور المؤسسة الحاكمة يمكن إزالتها من خلال «التضامن الشعبي».

على أن كيروساوا قد تعلم أن التحقق الذاتي الحر أيضا يمكن سحقه في سياق تلك العملية، وبدأ في إخراج أفلام نقد اجتماعي معارضة لمبدأ «تضامن الشعب».

ومنذ أن آمن كيروساوا بالمسؤولية الفردية في نقد المجتمع، ابتعد عن التفكير الشيوعي. غير أنه لم يتوقف نهائيا عن معالجة القضايا الاجتماعية مثل إرهاب العصابات، والبيروقراطية، والأسلحة الذرية، والفساد في دوائر رجال الأعمال والحكومة... إلخ. لقد شق طريقا صعبا، كما نرى على سبيل المثال، في فيلم Bad Sleep Well عندما تحاول الشخصية الرئيسية أن تواجه وحدها شرور البنية البيروقراطية، فتتخطى إلى «إرهابي ضحل»، وفي فيلم «العالي والواطيء» أيضا عندما يحاول مفتش البوليس معاقبة اللص، من منطلق المعنى الفردي، وليس القانوني، للعدالة، فيزل داخل «بطولية» لا تحتمل، وفي «قصة حياة» تثبت محنة الرجل الذي

وقد تعاون كيروساوا معهم، ونظرا لأنه هو نفسه، ككثيرين من الشباب المثقف نحو عام 1930 — قد شارك في حركة الحزب الشيوعي، لذلك لم يكن هناك ما يدعو للدهشة أن يثير فيلم «مع عدم الاعتذار لشبابنا» إشارات سريعة إلى حركة الحزب المعادية للحرب والتي ظلت مستمرة حتي عام 1945. ومع ذلك ففي عام 1946 أراد أحد أعضاء الحزب أن يخرج فيلما مبنيا على مادة شبيهة، فقام قادة الاتحاد بالضغط على كيروساوا لوقف إخراج فيلم «مع عدم الاعتذار لشبابنا». ومع أن كيروساوا عارضهم، واستمر في إخراج الفيلم فقد تعين عليه أن يغير النصف الأخير من القصة، كنوع من الحل الوسط.

ومن خلال هذه التجربة، أصبح واضحا لكيروساوا أن الشيوعيين ذوي النفوذ وليس العسكريون وحدهم، يمكنهم أن يسحقوا حرية التعبير الفردية. ومن ثم وجد كيروساوا نفسه في مأزق. فقد شكل الشيوعيون في المجتمع الياباني وحتى عام 1960 مركزا ثقل معارضة التيار الأساسي للمجتمع، فكانت معظم الأفلام التي تنتقد الشرور الاجتماعية يصنعها

خيال كيروساوا، هيئة المناضل ضد المرض المميت. وربما كانت تلك العملية متسمة بالغربة والعاطفية، لكنها تعكس عملية ضرورية يمكن لليابانيين من خلالها أن يشفوا من صدمة الهزيمة، ويصبحوا أفرادا مستقلين.

وغالبا ما يتم إخبار أبطال كيروساوا، عن طريق هؤلاء الذين يحيطون بهم، أن من الصعب على الناس العاديين أن يفهموا طريقهم الخاص في الحياة، كما نجد في أفلام «لا عزاء لشبابنا» و«أكيرو» و«قصة حياة»، و«ذو اللحية الحمراء»، و«لارستو أوزال»، ولا تسعى هذه الشخصيات الرئيسية إلى «إقامة تضامن» مع أحد آخر فهي تقرر لنفسها كيف تعيش وكيف تعاني وحدها من المرض الذي لا يخص أحدا غيرها. إنهم كائنات إنسانية تكتشف معنى الحياة بنفسها، وتبدو — حتما — للآخرين ككائنات غير عادية أو مريضة.

وهنا يكمن نقد كيروساوا للنزوع الياباني للانخراط في الحشد، وطرحه القائل إن شفاء اليابان من آثار الهزيمة لا يمكن أن يعتمد على الحلول الاقتصادية وحدها.

يحاول أن يحل مشكلة الأسلحة النووية — تلك المشكلة التي يستحيل حلها حلا فرديا — استحالة هذا الحل ويتركنا مع إجابة قوية ومعقدة للسؤال. فقد أصبح مجنونا في النهاية.

إن أي فرد لو حاول أن يتصدى للشروع الاجتماعية وحده فسوف يسعى حتما إلى هلاكه، على نحو يؤدي به إلى الهلاك، غير أن هذا بذاته شيء له جماله الخاص. وهذه الموتيفة، التي تظهر باستمرار في أفلام كيروساوا، هي طريقة أخرى للقول إن هؤلاء الذين يحاولون تأكيد ذواتهم القوية لا ينبغي أن يشعروا بالخوف من هلاكهم الخاص فعدم الخوف من الموت والوعي الكامل بالمصير المهلك يمكن أن يؤدي بالفعل أكثر تأثيرا من أجل العدالة. وهذا هو المتطلب الأكثر أهمية في بطل أي فيلم من أفلام كيروساوا، وهو ما يتحقق على أفضل وجه في الشخصيتين الرئيسيتين في فيلمي «المبارزة الهادئة» و«أكيرو»، فهما رجلا ناضلا لكي يعيشا بعدالة بينما يصارعان مرضا مميتا. ويمثل المرضى الذين يظهرون في أعماله الأخرى تنوعات مختلفة على هاتين الشخصيتين. إن قوة الفرد تتخذ، في

انتشار وسائل الإعلام

الوصول العالمي

وقوة الصورة

ترجمة: حامد يوسف سليمة

تأليف: جيمس. ف. هوج الابن

شهدت خمس السنوات الأخيرة نمواً مثيراً في التغطية الحية لأخبار الأزمات وغيرها من الأحداث المهمة حول العالم. وتعد قوة وسائل الإعلام، بما يدعمها من تقدم تقني وسيلة فعالة جديدة من وسائل الدبلوماسية، وهي أيضاً قوة مثرة للتمزق ولا يمكن التنبؤ بها، وتثير فوريته وقابليتها للانتشار تحديات كبرى للزعماء السياسيين الذين يعكفون على تشكيل مجرى السياسة الخارجية.

العاطفية فور وقوعها، وغالباً ما يكون ذلك على حساب التحليل. إن قدرات وسائل الإعلام العصرية هذه على أن تكون فورية ومثيرة ومنتشرة تسبب عدم استقرار لإدارة الشؤون الخارجية. ولو كانت الحرب الباردة مازالت قائمة لكان هذا جائزاً، غير أنه في ظل الآثار عديمة الشكل لمنافسي القوة العظمى المحددة فإن أثر فورية وسائل الإعلام مبالغ فيه. إن التقنية التي تجعل التغطية العالمية الواقعية

بدأت الزيادة المؤثرة في التقارير التلفزيونية الحية عن الأزمات الدولية منذ خمس سنوات على وجه التحديد بتغطية مظاهرات ميدان «تيان إن من» عن طريق القمر الصناعي، وكانت سي. إن. إن. رائدة في تغطية تلك الأحداث وقت وقوعها، وقد عدلت الشبكات الإذاعية الأخرى أسلوبها بسرعة عندما رأت قوتها، كما عدلت الصحافة المطبوعة أسلوبها أيضاً لتكثيف الصور

العنوان الأصلي للمقال:

Media Perrasiveness, Global Reach And Picture Power. Foreign Affairs, July/ August 1994, Volume 73, Number 4.

مراجعة: د. المنصف الشنوفي

للتقارير الإخبارية التي تكون غير كاملة ودون قرينة وخاطئة أحيانا بسبب فوريتها. ومع ذلك فقد أصبح الصديق والعدو يتوقعان الإشارات فورا، وأي فراغ سوف يتم ملؤه سريعا بشيء ما، ويوحى جورج شولتز وزير الخارجية الأسبق بتفسير العضلة في ملاحظته بأن البث التلفزيوني الحي «يضع كل إنسان في الوقت الحقيقي. إذ إن كل إنسان يرى الشيء نفسه».

إن النموذج الجديد من الاستجابة للأزمات ببيانات فورية يؤدي إلى عمليات اندفاع متعجلة وقلقة مثلما حدث لحكومة الولايات المتحدة عندما علمت بإغلاق الرئيس بوريس يلتسين للبرلمان الروسي في أكتوبر من عام 1993، فقد علقت المجموعة العليا لوزارة الخارجية العمل العادي عندما تنبعت في وقت مبكر من ذلك اليوم إلى اتخاذ إجراءات صارمة وركزت على ما يجب أن يقوله وزير الخارجية والرئيس على شاشة التلفزيون بحلول الرابعة مساء. أما في عصر آخر فإن الصيغة الدبلوماسية كان بالإمكان أن تكون: «كلما قل الكلام كان ذلك أفضل» حتى يتم الاطلاع على المزيد.

الدروس الصحيحة

وعلى أية حال فإن صعوبات التكيف مع هذا العصر الجديد مركبة حيث تعزى كل أنواع المشاكل بأسبابها المختلفة إلى انتشار وسائل الإعلام وفي مقدمتها عدم وجود استراتيجية حكومية يمكن إدراكها، وكذلك التغييرات في التركيبة الأمريكية. كانت الحرب الباردة في

ممكنة تقنية ثورية حقا، فمراسلو اليوم يستخدمون أحدث الحاسبات والتليفونات اللاسلكية التي تبث مباشرة إلى الأقمار الصناعية وأطباق الأقمار الصناعية المتحركة لتذيع صورا وتعليقات حية من مواقع الأحداث المأساوية والاضطرابات دون عمليات تأخير البث أو العوائق السياسية أو الرقابة العسكرية في الأيام الخوالي.

إن تغطية سي. إن. إن التي لا تتوقف (وسأتي ذلك في المستقبل من هيئة الإذاعة البريطانية الـ بي. بي. سي. وغيرها) يتيح لصانعي السياسة الفرص في حينها، وعلى الرغم من هذه الفوائد، فإن تغطية الأحداث العالمية في وقتها تسبب لهم شعورا بالقلق أكثر من شعورهم بالبهجة. إنهم يشعرون بالقلق على «فقد السيطرة» ويلقون باللائمة على عدم توافر الوقت الهادي في التفكير في الخيارات والوصول إلى اتفاقيات خاصة وتشكيل الفهم العام، ويذكرون بحنين كيف أن تلك الفرص ساعدت الرئيس جون. ف. كيندي على الاستجابة بأمان إلى اكتشاف الصواريخ السوفيتية في كوبا، فقد استطاع كيندي أن يحافظ على سرية المفاوضات الحاسمة لستة أيام في عصر كان اقتحام الأقمار الصناعية فيه مازال حكرا على الحكومة، وكان التلفزيون في عام 1962 غير متقدم بدرجة كافية حتى أن ماكنمارا وزير الدفاع لم يفتح جهاز التلفزيون خلال أسبوعي الأزمة.

واليوم، فإن وسائل الإعلام المنتشرة تزيد الضغط على السياسيين للاستجابة فورا

يمكنها قيادة التأييد العام ضد عمليات التآرجح العاطفية التي تثيرها الصور التليفزيونية.

وفي حالة غياب استراتيجية حكومية مقنعة فإن وسائل الإعلام سوف تكون عاملا مساعدا حفازا. وهذه هي العملية التي شهدناها أخيرا مرارا وتكرارا، فحين تنفجر أزمة ولا يوجد أي بيان واضح للمصالح والتهديدات تقوم الصحافة بإثارة النزعة الإنسانية فوق المصالح القومية الملموسة كتبرير وحيد للتحرك والتدخل، وقد عبر دوجلاس هيرد وزير الخارجية البريطاني بأسلوب فيه وخز حاد عما ينتج عن هذا من إزعاج لصانعي السياسة حين قال في حديث له أمام المراسلين الأجانب في سبتمبر الماضي «إنهم يؤسسون أعضاء ناد.. لابد من عمل شيء ما».

وقد تجلت قوة الصور مرارا وتكرارا من حوادث عديدة بعد الحرب الباردة، ففي أبريل قام الناتو - الذي يبدو حتى الآن عاجزا - بفرض إنذار نهائي محدد سريع في صراع البوسنة، بعد أن سبب قصف ساحة سوق سرايفو بالهاون خسائر رهيبة بين المدنيين.. وقد تساءل المراقبون في موقع الأحداث عن السبب في أن فقدان الأرواح هذا بالذات هو الذي أدى إلى التحرك ضد الحصار الصربي رغم أنه ليس أكبر من غيره في عمليات فقد الأرواح التي تقع في البوسنة. وكانت الإجابة التي لقيت قبولا حسنا هي: «التليفزيون»، فقد صادف ذلك نهوض طاقم شبكة سي. إن. إن. وخروجه في المدينة صباح ذلك السبت. وقد

الإدراك المؤخر تقدم مقياسا لتحديد أهمية الأحداث يتمثل في مقدار تأثيرها في أمن أمريكا في مقابل أمن القوة العظمى المنافسة لها، إذ كانت الحدود المتوسطة للتغطية الصحفية تميل إلى حدود السياسة الخارجية للدولة وهي احتواء الشيوعية ونزعة التوسع السوفييتي، وكانت الصحافة ميالة إلى النقد غالبا ولكن نقد تنفيذ السياسة أكثر مما هو نقد لأهدافها.

ومع فقدان المقياس القديم فإن صانعي السياسة ووسائل الإعلام يكافحون بالمثل لفهم النظام العالمي الجديد الخاص بالمخاطر والفرص، وهم يقومون بذلك وجمهور القراء والمستمعين والمشاهدين أقل انتباها حيث إن عيون الجمهور الأمريكي مركزة على المشاكل الداخلية أكثر منها على الجموح المفزع الذي خلف سريعا الشعور بالغبطة في نهاية الحرب الباردة. وقد أثبتت دراسات استطلاعية كتلك التي قام بها مركز تايمز مIRROR للشعب والصحافة أن هناك شعورا عاما قويا بأن الأمة حصلت على حقها في تناول عللها الاجتماعية حين اضطلعت بنفقات الاحتواء لمدة طويلة جدا.

وبالنسبة إلى صانعي السياسة فإن التكيف مع انتشار وسائل الإعلام يجب أن يبدأ باستخلاص الدروس الصحيحة من فوضى السنين الأخيرة، فإذا أراد صانعو السياسة أن يضعوا جدول الأعمال وألا يذروه لوسائل الإعلام فلا بد أن يكون لديهم جدول أعمال، والمفتاح هو وجود سياسة

وقد أسهم الغياب المماثل للسياسة الواضحة في رد الفعل الجاف للجمهور ضد التورط الأمريكي المستمر في الصومال بعد مصرع 18 جندياً من جنود الولايات المتحدة. وقد عبر جورج بوش في نهاية أيام رئاسته عن رد فعله إزاء الصور التلفزيونية للصوماليين الذين يموتون جوعاً بأن عهد إلى القوات المسلحة للولايات المتحدة تخفيف المجاعة. وعندما اتسعت المهمة في أوائل إدارة كلينتون لتشمل مطاردة القائد الحربي أشار ذلك قتالا مدمراً بالنيران في شوارع مقديشو. والحقيقة أن احتمال وقوع أحداث عداثية كان كامناً منذ البداية، ففي الوقت الذي كان الخصوم فيه مازالوا يتقاتلون، لم يكن في وسع أية عملية إنسانية خيرية أن تظل بمنأى عن الصراع، ولم يكن الجمهور الأمريكي متهيئاً لتقبل خسائر في مكان لا تكون فيه المصالح الحيوية للولايات المتحدة في خطر.

إن القمع العنيف للمظاهرات الطلابية في ميدان تيانانمين ببكين قد ترك أثراً طويلاً المدى في الاتجاهات العامة، فقد أدت صور الطلاب وهم يطالبون بحرية التعبير، وصورة لأحد المحتجين وهو يواجه دبابة بمفرده وما تلا ذلك من تقارير عن الكبت العنيف بعد منع كاميرات التلفزيون من دخول المنطقة إلى تغيير حاد في الرأي العام الأمريكي بدءاً من القمة، إذ أشارت مارلين فيتزوتتر السكرتيرة الصحفية لإدارة بوش إلى تأثير وسائل الإعلام في هذه الملاحظة في عام 1991 والمسجلة في «شيكاغو تريبيون» بقولها: «لقد كنا أول حكومة تستجيب ووصفناها بأنها عمل من

حدد أنتوني ليك مستشار الأمن القومي في خطاب «التكبير» الذي ألقاه في سبتمبر من العام 1993 المشكلة وعلاجها بقوله: «إن ضغط الرأي العام من أجل العمل لخير الإنسان قد تدفعه الصور التلفزيونية بشكل متزايد، وقد يعتمد هذا بدوره على اعتبارات منها المكان الذي ترسل إليه سي. إن. إن أطقم تصويرها، غير أنه لابد أن نأخذ في الاعتبار عوامل أخرى مؤثرة أيضاً وهي: التكلفة، الجدوى، دوام التحسن الذي ستحدثه مساعدتنا، استعداد الهيئات الإقليمية والدولية للاضطلاع بدورها واحتمال أن تتمخض أعمالنا عن فوائد أمنية أرحب لشعب الإقليم الذي نحن بصده».

إن العلاج الشافي أسهل في التحديد من التطبيق كما يتضح ذلك من الاستجابة لتلك الصور التلفزيونية الخاصة بعمليات القصف في سراييفو، فبينما أفادت ضربات الناتو الجوية التي سبق التهديد بها مواطني المدينة فقد أثارت شكوكاً سياسية كبرى، وقد تشير إلى خطر مبادرات تدفعها وسائل الإعلام. فقد تجادل المسؤولون في وزارتي الخارجية والدفاع حول المزيد من تطبيق التدخل المحدود ولم تحسم الضربات الجوية التالية ضد مواقع الصرب حول المقاطعة المسلمة في جورازدى المسألة إلا لمدة قصيرة واستمر قصف صرب البوسنة وتقدم دباباتهم باتجاه «المأوى الآمن» للأمم المتحدة لوقت قصير. وقد ظلت الخطوات التالية - سواء في اتجاه المفاوضات أو المزيد من التدخل - أمراً غير معروف على وجه التحقيق.

بصور لأفراد حرب العصابات ملطخين بالدماء وأكفان ومعارك غير حاسمة وخسائر مدنية.. وهذه الدروس التي تؤثر في سياسة العسكريين الإعلامية مخطئة من نواح كثيرة. كان الجمهور الأمريكي في الواقع يؤيد حرب فيتنام و«الاحتواء» كمبرر لها لخمس سنوات كاملة، وأما إرجاع التحرر من السحر أو الوهم إلى الصور التليفزيونية الملطخة بالدماء فيتجاهل ما تم التوصل إليه من أن أقل من اثنين في المائة من صور التليفزيون كانت تظهر أية دماء، وكانت الأكفان كحقيقة وليس صورتها هي العامل المهم. وقد وجد باحثون من جامعة ميتشجان ارتباطا إيجابيا بين هبوط التأييد في مجتمعات معينة وعدد الجنود الموتى العائدين إلى الوطن (وقد أدى ارتباط مهائل إلى احتجاج متزايد في بريطانيا العظمى ضد حرب البوير قبل عصر التليفزيون بزمان طويل)، إن تأييد التدخل في فيتنام لم يهبط إلى أقل من خمسين في المائة إلا بعد أن ألح الرئيس ليندون جونسون في خطاب له في مارس عام 1968 إلى أنه يعتبر الحرب غير قابلة للفوز فيها. وبناء على فهم العسكريين لفيتنام فقد ركزوا بعد ذلك على القرارات السريعة والاتصال المحدود بوسائل الإعلام والانتقاء في الأذن بنشر الصور «الأنيقة» للأسلحة. ولو أن الجمهور لن يظل مبهورا عندما تصبح عمليات التدخل صعبة. فاتجاهات الجمهور كما في فيتنام تتوقف في النهاية على تساؤلات حول سلامة السياسة وغرضها وتكليفها وليس على الصور التليفزيونية.

أعمال الغضب وهلم جرا، وكان ذلك قائما كله تقريبا على ما كنا نراه على شاشة التليفزيون.. وكنا نحصل على تقارير برقية من بكين إلا أنها لم تكن لديها اللسعة المطلوبة لكي تستجيب الحكومة والتي تتوافر لدى الصور التليفزيونية».

وسرعان ما تبخر التأييد العام والسياسي الأمريكي للإذعان لتحول الصين المتوقع من التحسن الاقتصادي إلى التحرر السياسي، وجاء رد فعل الكونجرس ومن بعده المرشح بيل كلينتون وبصورة متشنجة، فربط التحسن في سجل الصين في مجال حقوق الإنسان بتفضيلات التعريف الجمركية المستمرة. وقد أدرك كلينتون خلال عام من رئاسته أن الربط المحكم لتلك المسائل يهدد بتدمير عدد من مصالح الولايات المتحدة، وعندما حل موعد تجديد تفضيلات التعريف الجمركية للصين كدولة أولى بالرعاية قام كلينتون بفك ارتباط سياسات التجارة وحقوق الإنسان. إن قوة التصوير التليفزيوني والحملة البلاغية التي أثارها مازال بالإمكان استدراكها عن طريق إقناع الجمهور بالواقعية الجديدة.

الدروس الخاطئة

ومع مرور الوقت نرى تطبيق الدروس التي تعلمها العسكريون من أول حرب لأمريكا صورها التليفزيون في فيتنام، ويشترك كثير من الضباط الحاليين في الاعتقاد بأن التغطية التليفزيونية حولت الجمهور ضد الحرب مضیعة بذلك فرص النصر ويستشهدون

حولها استراتيجية دولية واضحة.

ولابد أن نضيف إلى التغير في الاتجاه والنزاهة الرئاسية آثار تركيب أمريكا الاقتصادية المتغير. فوضع السياسة القومية الخارجية يعقده حصص أقاليم الدولة في مغامرات تجارية في الاقتصاد العالمي والتي تتسم بالتخصص بصورة متزايدة. ويزيد الأمر تعقيدا سعي الحكومات المحلية وحكومات الولايات وراء مصالحها المحدودة فيما وراء البحار والتي غالبا ما تسودها روح المنافسة. وعلى هذه الخريطة الاقتصادية المعقدة لابد من إضافة التغيرات في ديموغرافية الأمة، فالهجرة ونماذج معدل المواليد تخلق سكانا يتسمون بالمزيد من التعددية. وكلما كبرت المجموعات وازدهرت ازداد ما تمارسه من ضغط سياسي على زعماء السياسة الخارجية للولايات المتحدة حتى يولوا انتباها لأماكن نشأتهم الأصلية. إن كل دائرة انتخابية قائمة على قضية تطور لها مجموعات مصالح جيدة الهبات كي تتنافس من أجل جذب انتباه الحكومة ووسائل الإعلام.

صوت الشعب

لكي نزن قدرة انتشار وسائل الإعلام على إحداث آثار ضارة في مقابل الآثار البناءة فإن الأمر يتطلب تحليلا لعوامل كيفية استجابة الجمهور لوسائل الإعلام. فما تثيره الصورة من انفجارات التعاطف أو الغضب العام يمكن أن يكون سببا في شلل الحكومة أو رد الفعل الزائد.. وليس هناك داع لهذا، فالصور التليفزيونية عادة لها حياة قصيرة على الرف،

وكل الباقي...

إن انتشار وسائل الإعلام يجب أن يوضع في محيط التغيرات الاجتماعية الأخرى حتى لا تكون هناك مبالغة في بيان إسهاماتها في الصعوبات الخاصة بوضع سياسة ما بعد الحرب الباردة، وعلى صناع السياسة أن يتكيفوا مع هذه التغيرات الأساسية وإن لم يكن بإمكانهم القيام بهذا إذا ألقوا باللأئمة خطأ على تلك الآثار المعقدة على السلطة وممارسات وسائل الإعلام.

هناك أولا «الانعطاف إلى الداخل» للشعب الأمريكي والذي تتم مناقشته كثيرا، فالأمريكيون وقد تحرروا من عامل «الرعب النووي»، يشعرون بالحرية في التركيز على الوطن والمناطق المجاورة ومن الصعب جذب انتباههم إلى مشاكل خارجية، وإذا ما تم الحصول على ذلك فإنه من الصعب التجمع خلف تأكيدات الزعامة. وقد غبط الرئيس كلينتون أسفا — إن لم يكن جادا تماما — استخدام أسلافه للحرب الباردة كصيحة معركة، وقد قلل الرئيس بطريقة واعية وأكثر جدية من أهمية تورطه في السياسة الخارجية ليركز «مثل شعاع الليزر» على الساحة الداخلية التي أكسبته الانتخاب. وتؤكد استطلاعات الرأي العام، أن هناك حقا هبوطا ملحوظا في التأييد العام للمبادرات الخارجية باستثناء الاقتصادية منها التي تبشر بوجود فرص للعمل. وقد انتبه كلينتون لهذا فكانت التجارة والشؤون الاقتصادية هي الموضوعات الرئيسية التي حاول أن يصوغ

مع مرور الوقت جعل الإعلام ديمقراطيا وبهذا يعطي الجمهور صوتا أكبر في المناقشات السياسية.

ما زالت الأمور غير العادية والعنيفة هي المقوم الأساسي للأخبار، فالنزاع والخلاف يتم تسجيلهما، أما الوئام والسلام فيمران دون تسجيل.

ما مقدار وما جودة إعلام وسائل الاتصال للجمهور حول الشؤون الدولية؟ إن الاتجاهات مختلطة، ففي خلال سنوات الركود الأخيرة عمل مديرو التنفيذ في وسائل الإعلام بمقتضى الاهتمام العام الهابط على اختصار الأخبار الخارجية وخفضت الصحف المساحة المخصصة للأنباء الخارجية، وأغلقت مكاتبها فيما وراء البحار أو تركتها شاغرة، وقد طرأت حديثا تغيرات ملحوظة إذ تقوم بعض الصحف بتوسيع تغطيتها الخارجية. وبلاسوشيتيديرس الآن تسعون مكتبا فيما وراء البحار رغم حفظ قصص قصيرة لثغرات خبرية ضيقة. كما أن لشبكة سي. إن. إن. عشرين مكتبا، وهي تمثل لكنا الخدمتين أكبر التزامات من هذا القبيل في تاريخهما. وتبدي شبكات التلفزيون الرئيسية الثلاث التي ما زالت تتحكم في أكبر الجماهير بؤادر على إعادة التفكير أيضا، غير أن ذلك يأتي بعد فترة مدتها ثمان سنوات قام فيها الملاك المتحدون الجدد للشبكات الثلاث كلها بخفض عدد المراسلين وأطقم التصوير الذين يعملون طوال الوقت فيما وراء البحار بصورة مفاجئة وعنيفة. وكما لم يحدث من قبل أبدا فإن

ويمكن تلطيف أثارها العاطفية بالعقل، غير أن ذلك يتطلب زعامة سياسية تضع سياسة من الممكن تأييدها وتقوم بشرحها، وتعرف متى تقف وراءها في صمود.

وهناك تحيز عام لدى الصفوة العلمية مؤداه أن عدم اهتمام الجمهور العام بالشؤون العالمية يجعله سريع التأثر بوسائل الإعلام المثيرة، وصحيح أن الجمهور لا ينتبه إلى تدفقات وفيضانات الشؤون الدولية عندما لا يكون هناك تهديد أمني مباشر، بيد أن أحد جوانب الانتشار الإعلامي الذي يتم إغفاله أحيانا هو قدرته على إعلام جمهور متورم أو منتفخ في أوقات الأزمات بصورة سريعة. إن التدفق الضخم للمعلومات في مثل تلك اللحظات سوف يتضمن السليم وغير السليم، والمسؤول وغير المسؤول، وفي مجتمع غني بالمعلومات ينمي الجمهور مهارات جديدة لتحليل المعلومات ومصادرها ويقولون القراء والمشاهدون بوزن بعضها، ولكن ليست كلها بصورة جدية، كما يقومون بالإصغاء إلى الزعامة الماهرة في فن الإقناع.

إنها عملية غير تامة ويشق على صانعي السياسة إدارتها خاصة عندما توسع التكنولوجيا قدرات وسائل الإعلام، فال مواطنون والزعماء يتكيفون تدريجيا ويمحصون أنفسهم ويجعلونها تآلف الجديد. وقد حدثت هذه العملية مع كل تغيير رئيسي في قدرة الاتصالات مثل التصوير الفوتوغرافي في الحرب الأهلية والبرق والهاتف والمذياع وآخرها التلفزيون. إن انتشار وسائل الإعلام يسبب التمزق والتفرق، غير أنه يمكنه

يتبع غالبا جدول أعمال السياسيين، وعلى الرئيس ومساعديه استخدام منبر زمانهم لإقناع الكونجرس والجمهور بسياستهم، وفي عالم اليوم والغد الذي يشجع على التكيف مع انتشار وسائل الإعلام بكل مآزقها المستورة وإمكاناتها الكامنة عن طريق الإعداد والتجهيز فإن البيانات التي تم التدبر فيها بدلا من الملاحظات المرتجلة (وهي نزعة من نزعات كلينتون) وكذلك التدريب على الاتصالات تعتبر أدوات أساسية من أدوات الحكم.

وحتى في ذلك الوقت فإن الأخطاء والإشارات المتناقضة سوف يتم عرضها على الملأ، ويقوم الحلفاء والخصوم بتقييمها فورا، فليدبرهم جميعا القدرة على الوصول الفوري إلى وسائل الإعلام المنتشرة في أنحاء العالم كافة، ولكن الضربات الخاطئة العامة ينتج عنه اعتراف بعمليات التصحيح الضرورية أكثر من الأخطاء الدبلوماسية التقليدية. وقد تؤدي الصراحة إلى إفشاء الأسرار أحيانا وكثيرا ما توضح الأخطاء. وإذا كانت عملية امتصاص صدمات المفاوضات الحساسة أصعب مما كانت في زمن ج. ف. ك (جون فتيـزجيرالد كينيدي) فإنها مازالت ممكنة.

إن المشكلة اليوم هي أن إدارة الأزمات ومحاولات وضع جدول الأعمال تبدو مختلطة وملتبسة، وتعتمد كثيرا على نتائج الاقتراع الليلية، ولا يمكن أن يأتي العلاج إلا من القمة، من الزعامة الرئاسية التي تقوم بالتوضيح والإقناع، وسوف تثبت الاحتمالات المرجحة أن الإمكانات البناءة لانتشار وسائل الإعلام سوف تفوق آثارها الضارة.

أقسام الأخبار بالشبكة تعتمد على خطبات التصوير الحرة بالفيديو والتعليقات التي يقوم بها أشخاص أجانب ذوو امتياز أو فعالية بعضهم له صلات مربية. أما عندما يتم استخدام مراسلين نظاميين فإنه يتم «إنزالهم بالمظلات» غالبا في آخر جهد للحصول على تقارير معلومات عن طريق القمر الصناعي في خلال ساعات.

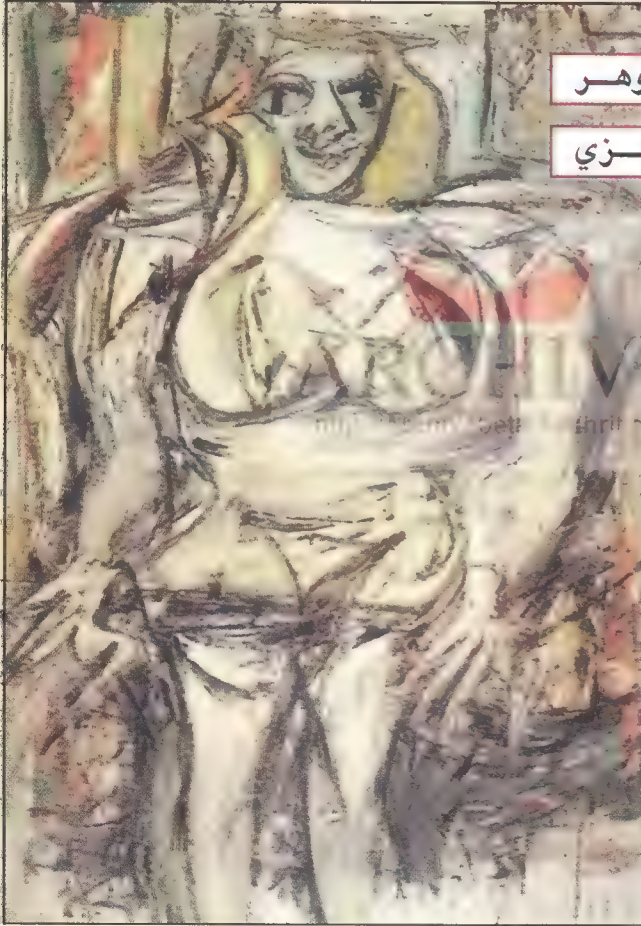
وفي الوقت الذي تشهد فيه وسائل تغطية الأنباء الدولية ثورة وتغيرا كاملا فإن الممارسات الصحفية تلتزم بالتقاليد حيث يظل ما هو غير عادي وعنيف مصدرا للأخبار ويشد النزاع الانتباه، بينما يمر الوثام والسلام دون تسجيل، وغاية ما يتم تغطيته هي القضايا والأماكن التي تشغل الاهتمامات الأمريكية. وحيث إن الصحف لم تعد قادرة على أن تكون الأولى في الأخبار فإنها مازالت تنقل «ما» هي الأحداث، ولكن الممتاز منها يُضمّن «السبب» أيضا.

أما التليفزيون فإنه يعرض العنف مع اهتمام غير كاف بالسياق، وإعطاء أولئك الذين يعتمدون على هذه الوسيلة صورة محدودة ومشوهة ومنطوية على التهديد المتواصل.

وضع جدول الأعمال

وطبقا للنظام الأمريكي في الحكم فإن الرئيس هو الذي يقوم بوضع السياسة الخارجية، إلا في حالات استثنائية نادرة، ويقوم وزير الخارجية والدفاع ومستشارو الأمن بتقديم المشورة والتنفيذ في أغلب الأحوال، وقد تؤثر وسائل الأخبار، ولكن ذلك

إيران تجري صفقة مقايضة حول الشاهنامة



تأليف: كامبيز فوروهر

ترجمة: شهاب العنزي

بعد مضي عامين من المفاوضات قام وكلاء غير معروفين الهوية نيابة عن الولايات المتحدة بشراء أقسام من المخطوط الفارسي العظيم المعروف باسم الشاهنامة أو «كتاب الملوك» وهو عبارة عن ملحمة شعرية مصورة تضم أكثر من 50 ألف مقطع شعري مقفى وذلك في مقابل ملحمة المرأة الثالثة للكاتب ويلهم دي كونيغ (1952 - 1953) وقد أحيطت هذه الصفقة بسرية تامة وأنجزت بدقة في أحد أجزاء ممرات مطار فيينا.

العنوان الأصلي للمقال:

Iran Swaps de Kooning, Artnews, January 1995.

مراجعة: د. سعد بن طفلة العجمي

والصفقة هي جزء من الجهود التي تبذلها إيران في الوقت الحالي لاستعادة أجزاء من تراثها الثقافي من المجموعات الأثرية التي يكتنيها الغرب.

وكانت شهنامة هوتون الشهيرة التي اشتراها أرثر هوتون في عام 1959، وهو سليل عائلة كورنغ غلاس، قد أصبحت ذات أولوية قصوى بالنسبة لمنظمة التراث الثقافي الإيراني. وكان هذا الكتاب هدية من الشاه إسماعيل مؤسس الأسرة الملكية الصفوية الفارسية عام 1522 لابنه ووريثه شاه تيماسب، وقد أسهم أكثر من 12 فناناً في هذا المخطوط، وهو ملحمة شعرية من القرن العاشر تحكي أساطير وتقاليد إيران القديمة. وكان نص العمل الأصلي يضم 258 لوحة زيتية و759 صفحة مزخرفة بالألوان الساطعة، ومن المحتمل أن يكون هوتون قد تبرع بأجزاء من الكتاب أو باعها مضطراً إلى درجة أنه عند وفاته في عام 1990 لم يبق لديه سوى مائة وثمانين نسخة من المنمنمات الأصلية أما المنمنمات المائة والأربعون الأخرى فهي موزعة في مجموعات متعددة الأشكال بما في ذلك منمنمات متحف الفن

المتروبوليتاني بالعاصمة الإيرانية. ومما يدعو إلى السخرية أن هوتون حاول بيع المخطوط إلى شاه إيران عام 1976 بما قيمته 20 مليون دولار وذلك حسبما أشيع في هذا الصدد، ولكن في ذلك الوقت لم يكن شاه إيران وزوجته الإمبراطورة يولييان أي اهتمام للمطالبة بهذا الجزء من ميراثهما، وربما كان السر في ذلك يرجع إلى أنهما كانا مشغولين بشراء بعض التحف من الفن الغربي وذلك لتزويد متحف طهران للفن المعاصر بها. ومن سخرية القدر أيضاً فرض الحظر على الشاهنامه وذلك بسبب ما تتضمنه من أخبار تشيد بالعصر الملكي في قمة احتدام الثورة الإيرانية عام 1980.

ومع ذلك، وبعد مضي عقد من الزمان، وبعد أن رد القراء الاعتبار لمؤلف الكتاب وهو الفردوسي شاعر الفارسية المعروف، أظهرت الحكومة اهتماماً بشراء ما تبقى من مخطوط الشاهنامه من ابن هوتون، وهو أرثر أ. هوتون الثالث، وعلى الرغم من العجز في الاعتمادات المالية التي يعانيها الإيرانيون فإنهم يملكون أصولاً مالية ذات فوائد عند الغرب، وأعني بذلك المجموعة الفنية التي قام

عندنا وأعيدت إلى الدولة التي وضعت هذا المخطوط، واعتقد بأن ذلك نوع من الإهانات».

ورغم ذلك فإن حسن حبيبي، نائب الرئيس الإيراني يقول إن استعادة بقايا المخطوط تظل أولوية

من الأولويات، وأن إيران لديها القليل من العملات الصعبة التي ينبغي عليها أن تدخرها. فما الوضع بالنسبة للوحات الأخرى الموجودة في المتحف بما في ذلك أعمال جاكسون بولوك، ولوي لشتينشتاين، وجورج براك؟ ويقول حسن حبيبي إن هناك صفقة كبيرة أخرى ولكن إنجازها يمكن أن يكون صعبا من

الناحية السياسية. ويستطرد قائلا: إن لدينا مجموعة ضخمة جدا من المقتنيات ولكننا نحتاج إلى جمهور كبير ونوعيات مختلفة من الأشخاص ليقدموا لنا موافقتهم على المشروع.

بجمعها شاه إيران السابق والتي تضم كل شيء ابتداء من الفن التأثيري حتى كتاب كونينغ «المرأة الثالثة». وفيما يتعلق بالصفحة التجارية الخاصة بالكتاب الثاني والذي يعد استفزازيا في نظر

الإسلاميين بسبب ما يظهر به من لوحات عارية، فقد تم تسويتها عن طريق أحد التجار البريطانيين وهو «أوليفر هور» ومشتري آخر مجهول الاسم.

ويقول العلماء إن جزيئات الشاهنامة تعطي فقط لمحة عن جمالية الكتاب بأكمله، إذ يقول ميلو سي. بيتش مدير صالة فريد وأرثر م. سيكلر

لعرض الفن الآسيوي في واشنطن دي. سي. في حديث له مع صحيفة وول ستريت جورنال «لقد تم جلب المخطوط إلى هنا ولكن الصفحات العظيمة اقتطعت منه، ومن ثم فإن العظام فقط هي التي بقيت مما ترك



كانت ملحمة المرأة الثالثة للكاتب ويلهم دي كونينغ هي الثمن للمنمنمات الفارسية المائة والثمانية عشرة.



رغبات الاستقلال عند المراهقين

تأليف: دانييل مارسيلي

ترجمة: محمد الدنيليا

عندما تغدو العلاقة
مع الآخرين غير
محتملة، تنشأ علاقة
مع الأشياء، تترسخ
حتى الموت أحياناً.

العنوان الأصلي للمقال:

Désirs d'Indépendance.

Science & Vie - Septembre, 1994

مراجعة: د. عزت قرني



ARCHIVE

<http://Archivete.com>

تنطوي التبعية للغير على منحدرين: نفسي وبدني. في التبعية النفسية، هنالك أولاً الرغبة في تجريب آثار مستحضر ما، مرة أخرى، هذا التجريب الذي يتمخض بعد ذلك عن أفكار وسلوكات تهدف إلى الحصول على المستحضر (المنتج). أما التبعية البدنية فتتسم بظهور متلازمة الفطام Syndrome de Sevrage عندما يتوقف الشخص عن تناول المنتظم للمستحضر المعني. ولا تسير حالتا التبعية هاتان على نحو متواز بصورة دائمة. وفي المراهقة، تكون التبعية النفسية هي الغالبة عادة، وتظهر الأخرى في وقت لاحق بشكل عام، اللهم إلا في حالة بعض المستحضرات.

عندما نتحدث عن التبعية النفسية، فإنه من الأهمية بمكان ألا نفتصر على الإشارة إلى المستحضرات موضع التجريب عادة: الحشيش، والتبغ، والكحول، والحالات (المذيبات) Solvants، بل يجب أن نشير إلى الاستهلاك المنتظم للموجهات النفسية (1) Psychotropes أيضاً، وبعض السلوكات الغذائية، مثل الضور (2) Boulimie - الذي يعد نوعاً من

إدمان السموم الغذائي الحقيقي - وبعض السلوكات المتكررة التي تنطوي على مضاعفات وخيمة... الخ.

ربما أمكننا أن نرى في مثل هذا التجميع لمواضع التبعية خليطاً غريباً قد يؤدي بنا إلى تمييع أو تشويه مفهوم التبعية. إلا أن التحليل العمق للتصرفات الفردية يظهر أن لدى الشباب المعنيين نمط «علاقة التبعية» نفسه، وعلى نحو وثيق جداً، مع المستحضر أو السلوك. متى تكون هنالك «علاقة تبعية»؟ يحدث ذلك عندما يكرس الفرد قسماً مهماً من أفكاره ومن أفعاله للمستحضر الذي يكون موضوعاً للتجريب، سواء كان ذلك من أجل الحصول عليه وتناوله أو من أجل الإقلاع عنه ورفض تعاطيه، أو كذلك من أجل الانتقال من هذا الموقف إلى الآخر. ونلاحظ نمط العلاقة هذا مثلاً لدى الكثير من الفتيات الضوريات Boulimiques، اللواتي يكرسن وقتهن وأفكارهن لتجنب الغذاء أو للبحث عنه. ووفقاً لهذا التعريف، هل تعتبر التبعية سلوكاً مميزاً للمراهقة؟ أو بالأحرى، هل يمكن النظر إلى المراهقة على أنها مرحلة تتميز بنشوء سلوكات تقوم على التبعية؟

(1) الموجهات النفسية: المواد الدوائية (الطبية) التي تؤثر في النفسية (المترجم)
(2) الضور: حاجة لا تقاوم إلى تناول كمية غير منضبطة ومفرطة من الأطعمة، وهذه الحاجة هي على علاقة باضطراب نفسي. (المترجم)

المراهقة. ويعطينا تحر حديث أنجزه معهد Inserm، بإشراف «ماري شوكيه»، وقد شمل 12391 تلميذاً وطالباً (المرحلتان الأولى والثانية من التعليم الثانوي)، يعطينا أرقاماً إجمالية حول هذه الشريحة العمرية (الجدول رقم 1) ولكن يمكن أن نغيب على هذه النتائج أنها «تكس» المعطيات حول شريحة عمرية هي أوسع مما ينبغي، وهو ما من شأنه طمس خاصيات الشريحة العمرية الحساسة، شريحة سن 15 - 19 سنة. وكان تحر سابق، أشرف عليه الفريق الوبائي نفسه، قد قارن مختلف السلوكات الاستهلاكية خلال ثلاث مقابلات، بفارق زمني قدره عام واحد (في سن 16, 17, 18 سنة)، مع المراهق نفسه.

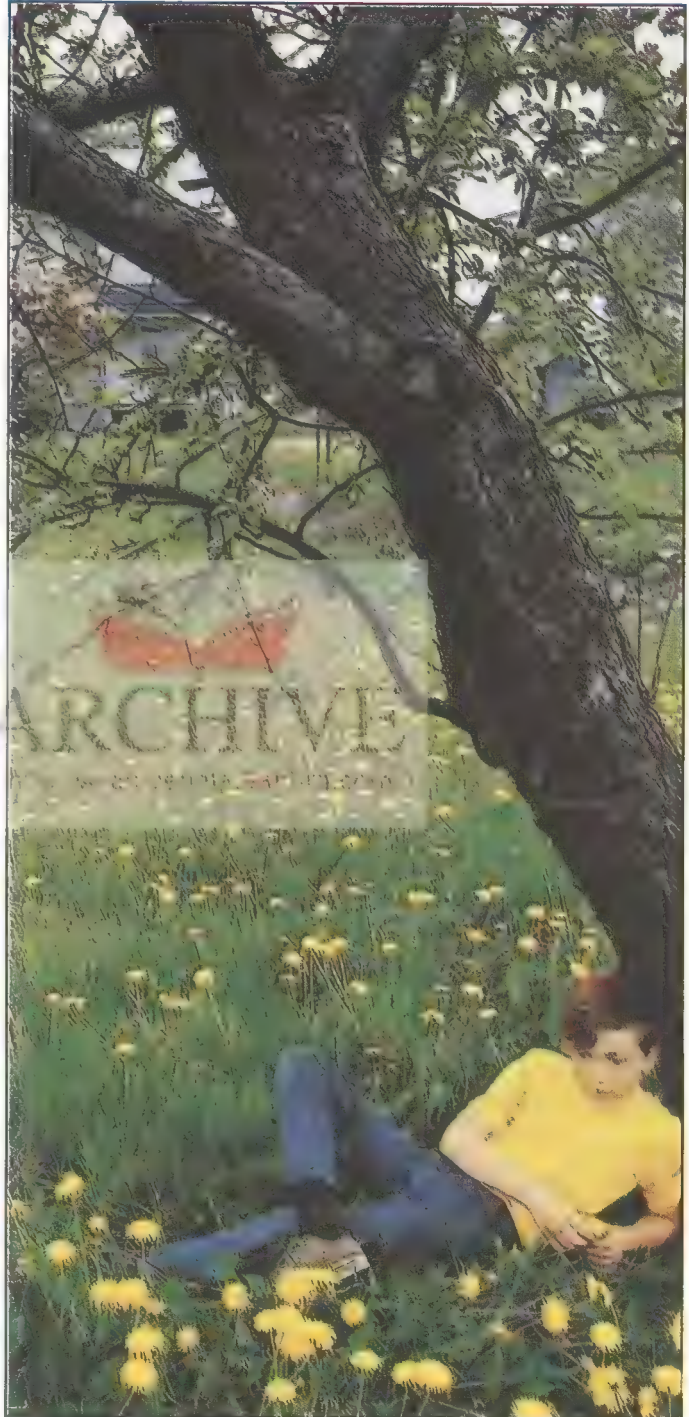
وهكذا يمكن أن نتبين التغيرات الاستهلاكية التي تظهر بالنسبة للتبغ، والكحول، والموجهات النفسية، والمخدرات اللامشروعة (جدولا 2, 3). إن الصبي الفرنسي يضاعف، بمقدار ثماني مرات، بين 16 و18 سنة، من استهلاكه للجنة، وبمقدار أربع مرات للنبذ والمشروبات فاتحة الشهية، وأربع مرات للتبغ. في العمر نفسه، تبدو البنات أكثر عقلانية، رغم أن استهلاكهن

لنتذكر أن العمر المتوسط لمن تتولى الهيئات الطبية علاجهم، من بين المدمنين على سموم الهيروئين (3) هو سبعة وعشرون عاماً، فهناك إذن فارق كبير بين هذا العمر والأعمار المعتادة للمراهقة... في الواقع، تشير المشاهدات إلى أن غالبية سلوكيات التبعية، بل وكذلك طلبات العلاج الهادفة إلى محاولة التخلص من علاقة التبعية هذه، موجودة لدى الشبان الراشدين تحديداً. ولكن عندما نستعرض أحداث حياة هؤلاء وتاريخ تناولهم المستحضر، يتبين لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن بدايات سلوك هذا التعاطي قد تزامنت مع المراهقة، نحو سن خمس عشرة سنة إلى ست عشرة سنة.

ولكي يكون الأطباء السريريون أدق رؤية حول الموضوع، فإنهم يلجأون إلى «أرقام التحريات» الوبائية الحديثة التي ينجزها «المعهد الوطني للصحة والدراسات والبحوث الطبية» Inserm، والتي تشكل اليوم القيمة الوحيدة المعترف بها، في عالم مكتم ومقياسي، حيث تميل الحالات السريرية الفردية إلى فقدان مصداقيتها. فماذا تقول هذه التحريات؟ تقول إن العادات الاستهلاكية تنشأ وتنتظم نحو سن

يتضاعف. ولدى بعض البنات، تحتل ظاهرة أخرى موقعاً مهماً: ظهور السلوكات الغذائية غير المنضبطة. وهكذا فإن 28٪ من الفتيات بين سن 16 و18 سنة تعرضن خلال السنة السابقة لنوبة ضور واحدة على الأقل (20,5٪) عند الصبيان)، وتحدث هذه النوبات مرة كل أسبوعين بالنسبة لـ 3,6٪ منهم.

في المراهقة، يعاني المراهق الضجر كثيراً. حينذاك، ومن أجل مقاومة آثار الضجر أو الاكتئاب، فإنه غالباً ما يستعين المراهقون بالمستحضرات (الجدول 4). وفي حين تلجأ البنات إلى التبغ (78٪ من فتيات الثامنة عشرة)، يفضل الصبيان الفرنسيون الكحول (32٪).



المشتركة لدى غالبية المراهقين. من أين تأتي هذه الحاجة الملحة إلى الحرية وتطلب الاستقلالية الصاحب جداً في هذه السن؟ ذاك ناجم عن عامل تطور المراهقة النفسي، الذي يسير، على نحو مكثف ووجيز، وفق ثلاثة خطوط توتر رئيسية. الجسد: يتوجب على المراهق أن يمتلك جسماً يتسم بالتغير، وقد بات منذ هذه الفترة مجهزاً بإمكانات جديدة. الأبوان: ينبغي عليه الابتعاد عن «ظلهما المحمول» كي ينجز غزواته الخاصة به. المجتمع: ينبغي عليه الاندماج في المجتمع كي يجد فيه عناصر تعريفه بهويته، بذاته، ووضعه، وموقعه.

وإذا كان كل واحد من هذه الخطوط منبع جهد كموني، فإنه يمكن أن يتحول إلى تهديد أيضاً. في الواقع، إن امتلاك جسم بالغ يعني اكتشاف الميل نحو الجنس الآخر، والعلاقات العاطفية، ويعني خطر فقدان الدوام (الاستمرار) والاستقلال أيضاً، كما أن الابتعاد عن الأبوين يعني إمكان اكتشاف الذات بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وبالتالي، أيضاً إمكان الشعور بالضياع والإهمال، ويعني الانضواء في وسط الآخرين المشاركة في وثوب الجيل مع ما ينطوي عليه ذلك من مخاطر الخضوع الذي يحمل تهديداً للهوية.

أما فيما يتعلق بالسلوكات المحفوفة بالمخاطر، والتي قد تؤدي إلى الحوادث، وبالأخص حوادث السير، فإنها تصل دائماً إلى ذروة ازديادها في الشريحة العمرية التي تشمل سن 15 - 24 سنة (4).

وتفيدنا التحريات الوبائية بمعلومة أخرى: نادراً ما يستعين المراهق بمستحضر واحد أو نمط سلوكي مخاطر واحد (أو منحرف). إن اقتران سلوكات عدة، من بين السلوكات المحفوفة بالمخاطر، والتي أتينا على ذكرها (التسمم بالتبغ، وتناول الكحول، وحوادث الطرق، والكحول والسلوك الضوري، والمخدرات... الخ) هو إحدى خاصيات المراهق الذي يكون في حالة خطر.

لماذا تعتبر المراهقة مرحلة حساسة إزاء تنامي سلوكات التبعية؟ من جانبنا، نرى أنه ينبغي البحث عن أحد مفاتيح الإجابة في تداخل العوامل المرتبطة بالمراهقة نفسها - في جانبيها الفردي والاجتماعي على حد سواء - والعوامل المتعلقة بماضي الفرد، بواقعه المعيش حين كان طفلاً.

«أريد أن أكون حراً، ولا أريد أن أكون تابعاً لأحد»، تلك هي اللازمة

وهكذا، يبقى المراهق متأرجحاً بين حالتين على الدوام. فمن جهة، هناك طموحه القوي إلى الخبرات الجديدة، والمعارف، والحدود، والموضوعات (5) الجديدة التي يسعى لامتلاكها.

من جهة أخرى، هناك مخيلته - رغبته في أن يكون مستقلاً وفي ألا يحتاج لأي شيء. وهذا هو ما يسمى «الرغبة النرجسية في الحفاظ على الذات» Désir de préservation Narcissique لأن إدراك الرغبة أو الحاجة يعيشه المراهق فوراً على أنه تهديد لكماله ولنرجسيته.

إن ذلك يتأكد حينما ندرك أن صورة الذات، في هذا العمر، تبدو متغيرة وغير مستقرة للغاية، وكلما كان «الشك النرجسي» كبيراً لدى المراهق كانت حاجته إلى تأكيد استقلاليتة أقوى. وينتهي ذلك في الصراع المسمى «الصراع النرجسي - الغيري (بالمقارنة مع الذات)» Narcissico - Objectal، الذي نلمسه في خضم المراهقة. وهذا ما يفسر جزئياً لحظات المعاناة، والوعكة، والمؤثرات المعتادة للصراعية Conflictualité النفسية. وتتمثل إحدى الحالات

النموذجية التي تغذي هذا الصراع في العلاقات مع الأبوين. في الواقع، يعيش المراهق عبر هذه العلاقات حالة من التناقض: كيف يبتعد عن يرغب في الاقتداء بهما؟ وكيف يمكنه السيطرة على رغبته في اكتساب شيء من شخصية والديه مع تأكيد ذاته في الوقت نفسه؟

إن هذا التوتر إذن، بين رغبة ملتهبة في الموضوع، وضرورة تأكيد كامل استقلاليتة، وغياب حاجته، هو الذي يضيف أهمية على مسألة التبعية عند المراهق. وفيما يتجاوز الإطار النظري للتجسيدات العملية لهذه المسألة فإنها ذاتها ممكنة الإدراك تماماً، وبالأخص في العلاقة مع الآخرين والأشياء.

إن كلاً مما يعقد مع عناصر محيطه المهمة (الأسرة، والأصدقاء...) علاقات ليست حقيقية وحسب، بل أيضاً خيالية وداخلية خاصة. وهذا ما نسميه «علاقات الموضوع» Relations D'object. ولدى المراهق، سينعكس هذا الشكل مع العلاقة غالباً في انتقال الشخص إلى الشيء (أي المنتج: التبغ، الكحول،....)، لأن ذلك في نظره هو إحدى الوسائل التي تتيح له الالتفاف

(5) تشير كلمة موضوع (موضع) هنا إلى ما تنزع إليه الاندفاعات Pulsions: موضوع (موضع) حبي، أو موضوع (موضع) ضغيني. ويقال «نزعة موضوعاتية» Appétence Objectale. إن لدى المراهق «حب الموضوع». على حد تعبير «بيتر بلوس» أحد رواد التحليل النفسي الذين تخصصوا بشؤون المراهقين.



«أريد أن أكون حراً ولا أريد أن أكون تابعاً لأحد»؛ إن هذا النطلب للحرية الذي يعبر عنه المراهق مصحح ومتفاجئ. ناتج عن فعل التطور النفسي لديه.

توتره. وأمن المؤكد أن الراشدين يفعلون الشيء نفسه، ولكنهم لا يفعلون جميعاً، أما من يقومون بمثل ذلك منهم فإن بداية هذا التصرف تكون قد انبثقت إبان مرافقتهم.

يلاحظ هذا التقهقر من الشخص إلى الشيء على نحو واضح جداً في الطب السريري الفردي: يظهر في أوقات الانطواء على الذات، وحينها تتفاقم السلوكات الاستهلاكية.

وتؤكد التحريات الوبائية هذه الواقعة السريرية (الجدول 4) يلجأ المراهق / المراهقة عن طيب خاطر إلى

على التبعية إزاء الآخر.

في الواقع، تنطوي العلاقة مع الأشخاص على اعتراف الغير وضرورة الارتباط مع الآخر في استعدادات مثيلة من أجل «كينونة معاً» بطيبة خاطر. باختصار، فإن تلك العلاقة تنطوي على التبعية إزاء رغبة الآخر وليس فقط إزاء رغبة المراهق الخاصة، ذلك في حين أن العلاقة مع الأشياء تكون مرتبطة برغبته الخاصة وحدها عندما يكون الشيء موجوداً... لهذا يصرخ المراهق بقوة طالباً أن يكون مستقلاً وهو يشعل لفافة تبغه باهتياج شديد كي يهدىء

جدول رقم (١)

<p>تبغ كحول مخدرات غير مشروعة</p> <p>12391 فتى وفتاة من سن 11 إلى 19 سنة من طلاب وتلاميذ المرحلتين الأولى والثانية من المدرسة الثانوية</p>			
مخدرات	تبغ	كحول	
٪85,3	٪77,8	٪47,8	غير مستهلكين
٪ 9,3	٪ 7,8	٪ 39,8	مستهلكون وقتيون
٪ 5,4	٪14,5	٪12,4	مستهلكون منتظمون

جدول رقم (٢)

<p>التبغ كحول الاستهلاك</p> <p>مخدرات غير مشروعة</p>				
18 سنة		16 سنة		
بنات	صبيان	بنات	صبيان	
٪21	٪36	٪10	٪9	التبغ : 10+ سجائر/اليوم
٪4	٪39	٪5	٪5	كحول : بيرة (جعة) استهلاك منتظم
٪8	٪27	٪4	٪7	كحول : خمر، مشروب فاتح للشهية، مشروب مساعد على الهضم
٪13	٪45	٪12	٪22	ثُمَّل + 3 مرات في العام
٪13	٪22	٪4	٪3	مخدرات : تجريب مخدر

المتنمات الثيابية، والموسيقى والنشاطات... الخ)، ضغطاً مستمراً على الفرد من أجل دفعه للقيام بما يقوم به بقية الأعضاء. وإذا كان هذا الربط التخلفي مهماً من أجل الاندماج الاجتماعي مستقبلاً، فإنه يظهر مدى عطوبية المراهق الاجتماعية وحساسيته وتأثره حيال تبشير (6) (أفكار ونشاطات...) الأنداد. كما أن مثل هذا التأثير يفعل فعله في الاتجاهين. فكلما ازداد شك الفرد بهويته ازدادت حاجته إلى الأخذ بالتصورات الخاصة التي تكونها وعلى العكس، كلما شعرت الجماعة بضعفها تنامت حاجتها إلى أفراد يتوكلون، على نحو متذبذب (عابر)، ملامح سلوكية سهلة التخلق (التمثل). نفهم إذن أن استهلاك المنتج على ارتباط وثيق بقوة النمط من العلاقات. وقد استخلصت تحريات عديدة، كتلك التي قامت بها م. شوكيه، أن «التدرب على تناول المخدرات يتعلق بعمق العلاقة القائمة مع الأنداد».

ولكن، كيف يمكن تفسير هذا النوع من «التبشير»؟ إنه ناجم عن سبب بسيط جرى التحقق منه مرات عديدة: إنه بمنزلة ستار لإخفاء سلوك غير مألوف (شاذ وغريب). إن المراهق الذي

التبغ أو إلى الكحول هرباً من آلام الضجر والضييق. إلا أن هذا الضيق والضجر هو حالة عاطفية مميزة إلى درجة كافية للمراهقة، وهي تنم عن محاولات التحرر من استثمارات الطفولة ولذاتها. وهكذا، عندما نسال طفلاً «ماذا تفعل؟» يجيب: «إنني ألهو»، في حين أنه إذا ما سئل المراهق السؤال نفسه فإنه يجيب: «إنني ضجر». إلا أن اهتمامات واستثمارات وعلاقات حب الراشد ليست بعد في متناول المراهق. وإذا لم يكن هذا الأخير يستطيع تحمل علاقة قادمة ومحتملة مع الغير (خوفاً من التبعية للآخر دائماً)، فإنه يخشى أن تتحول هذه العلاقة إلى استهلاك مباشر للمستحضر (المنتج).

وهناك عامل دفع آخر نحو تبعيات مختلفة: العلاقة مع الأنداد. فعندما يبتعد المراهق عن المحيط الأسري، فأين يذهب؟ يذهب أولاً وقبل أي شيء آخر إلى أنداده، أصحابه (أثريه). هنا، بين هؤلاء، سيؤكد تمايزاته التي تخص جيله. إلا أن العلاقة مع الأنداد تنطوي أيضاً على مطلب قوي جداً غرضه تمثل المراهقة، حيث تمارس الجماعة (عصبة الأنداد)، التي عليها تأكيد (إثبات) أصالتها (تفرداها وتميزها من خلال

(6) المقصود: استمالة الأنداد للمراهق إلى النحو الخاص لسلوكهم وتصوراتهم... الخ

المراهقة. وربما أمكننا أن نقارن المراهقة بالصورة الشمسية المسحوبة عن صورة سلبية (نيجاتيف) كانت قد التقطت منذ سنوات عدة سابقة. إن سحب الصورة السيء يمكن أن ينتج عن صورة سلبية جيدة، ولكن ربما كان من الصعب جداً، من الناحية الأخرى، سحب صورة جيدة عن صورة سلبية معيبة. وهكذا الحال مع سلوكات نمط التبعية الذي يميز المراهقة، هذه السلوكات التي تبرز فيها نوعية علاقات المراهق المبكرة عندما كان في بداية طفولته، مع محيطه، بيئته، إذ من هذه العلاقات ستتولد نوعية قاعدة شخصية المراهق، وهو ما يمكن أن نسميه «القاعدة النرجسية» Assise Narcissique.

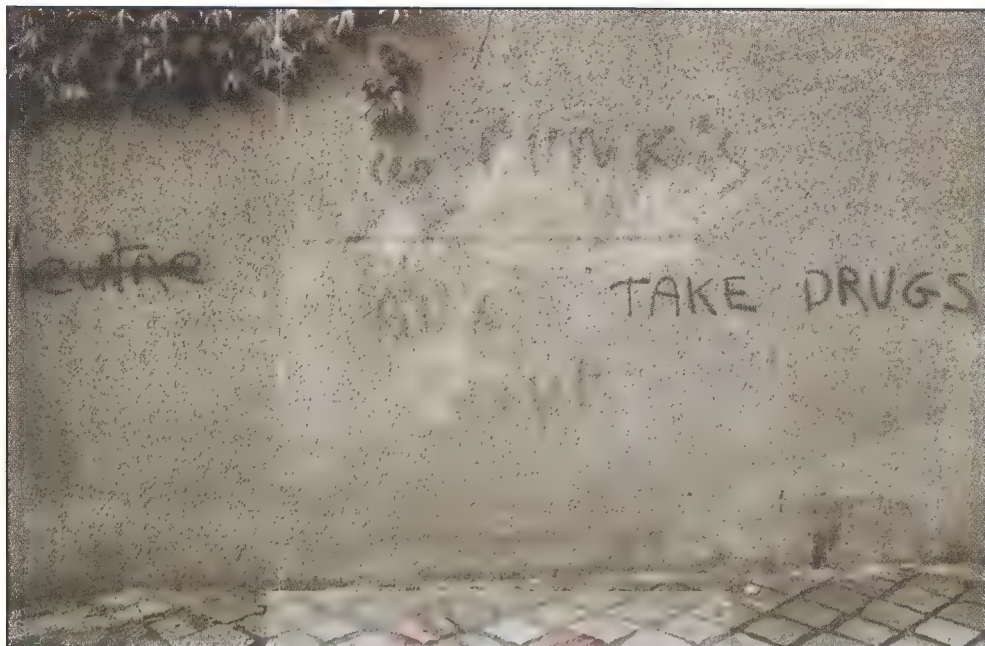
عندما تكون الاقتداءات الأولى المنحدرة من الطفولة الأولى (قبل ثلاث سنوات) قد وفرت للنرجسية قاعدة

يشعر بالحاجة إلى التبغ، أو الجعة، أو الثمل، أو المخدر، أو القيام بالمخاطرة كشاهد على الضيق أو عدم الارتياح - يحتاج إلى جعل تصرفه هذا عادياً (مألوفاً) كي لا ينكشف ستر هشاشته الشخصية. من هنا، فإنه يحاول توسيع استهلاكاته أو سلوكاته لتشمل الآخرين، بحيث تخفي ما هو ماثل خلفها. وهكذا يحتل «تبشير» الأنداد موقعاً بارزاً في النتائج الإحصائية التي أشرنا إليها.

إن التحرر من رباط الأبوين ودور العلاقات مع الأنداد وواقع المراهق المعيش هو مع ذلك وثيق الارتباط بماضيه. ذلك أن المراهقة لا تبتثق من العدم: تترك الطفولة، وبالأخص الطفولة الأولى، بصمات بالغة الوضوح على

جدول رقم (٣)

الاستهلاك موجهات نفسية				
18 سنة		16 سنة		
بنات	صبيان	بنات	صبيان	
32%	12%	30%	13%	تعب
17%	6%	15%	6%	عصبية
9%	0%	10%	2%	قلق شديد
14%	2%	13%	5%	نوم



من أجل تحمل هذه المراهقة التي تثقل على الفرد كظاهرة إجتماعية وأسرية في الوقت نفسه، قد يلوذ المراهق بسلوك من سلوكيات التبعية: التبغ؛ الكحول؛ المخدرات.

هذا النشدان على أنه إثارة لا غفران لها أو جاذبية فيها ما يهدد شخصيته.

بالمقابل، عندما يكون الضعف قد اعترى هذه القاعدة، يغدو من الصعب جداً على المراهق أن يشعر بهذه الحاجة

كافية، فإن ذلك يتيح للمراهق الابتعاد عن أبويه (الموضوعات الأوديبية) دونما شعور بالتهديد أو الضعف. وقد يقترب أيضاً من موضوعات أخرى، ناشداً فيها الاستمتاع والانفعال، دون أن يعيش

جدول رقم (٤)

استهلاك تبغ - كحول				
العلاقة مع الضجر المعيش				
عندما يضجر / تضجر				
18 سنة		16 سنة		
بنات	صبیان	بنات	صبیان	
78%	48%	71%	35%	التدخين
14%	32%	11%	12%	الشراب

حدود عدم تحمل إدراك التبعية إزاء حاجات الجسد الجديدة، وبالأخص تلك المتعلقة بالرغبة في الجنس الآخر.

وحينها، يمثل خطر اعتداء (مهاجمة) المراهق لهذا الجسد (محاولات الانتحار) أو منازعة هذه التبعية الجسدية باللجوء إلى التبعية للمستحضرات أو لسلوك ما، وفي بعض الأحيان، يلجأ المراهق إليهما كليهما (حالات الانتحار شائعة للغاية في حالة سلوكيات الإدمان على سموم المخدرات).

إن، ينبغي التمييز في سلوك التبعية، بين العوامل الناشئة عن المراهقة (مرحلة الهشاشة فيما يتعلق بظهور وتجريب سلوكيات التبعية) وحالات التعلل التي تعترى العلاقات المبكرة إبان الطفولة الأولى. وتظهر هذه العلاقات كعامل جوهري في إبقاء هذه السلوكيات وإدامتها وسيرورة تصعيدها.

وختاماً. فإذا كان الكثيرون من المراهقين يتبعون، على نحو عابر أو مؤقت، سلوكيات المخاطرة والاستهلاك، فإن عدداً كبيراً منهم يتخلون عنها بعد عدة أشهر أو عدة سنوات لاحقة... إن ما يقرب من نصف المراهقين يكفون عما يستهلكونه في غضون السنتين

إلى الموضوع. وإننا لنلمس أحياناً، في أساس الضعف النرجسي، حالات «تعطل» مبكرة في العلاقات الأولى، وهي حالات ناتجة مثلاً عن أوضاع انفصال عن الأبوين أو المحيط المباشر (استشفاء متكرر، أو دخول مصح، أو تغيرات متوترة وفوضوية...) أو عن روابط «تكافلية» Symbiosiques (بالأحرى توافلية) تميزت بمقصوريته Ex-clusivité وتلونها بالقلق غالباً. إن من شأن هذين الحدين (روابط مفرطة القرب والوثوق أو روابط مفرطة التمايز واللامبالاة) أن ينتهيا إلى النمط المرضي نفسه. وستترك عقابيل هذه الحالة أو الحالة الأخرى بصماتها على نوعية (كيفية) الانفصال في المراهقة، الانفصال الذي يغدو ضرورياً بتأثير متطلبات اندفاعية Pulsionnelles خاصة بالفرد. ذلك أن الفرد لا يكون مهياً لهذه التجربة الحياتية الحتمية. وهكذا فإن أوضاع (حالات) الانفصال المتعددة أكثر من المعتاد، والطويلة أكثر مما ينبغي، والمختلفة أكثر من المألوف، وكذلك انعدام الانقسام (الابتعاد) تماماً، يمكن أن تسبب للمراهق عذاباً (أو قلقاً) لا يحتمل، هذا العذاب الذي ينشأ عن إدراك التبعية إزاء الأشخاص وعن ضرورة كبح هذه التبعية. وفي الحالات الأكثر شدة، قد يصل ذلك إلى



التاليتين، وفقاً لدراسة «م. شوكيه»
و حين يلتجئ المراهق لبعض الوقت إلى
سلوكات التبعية، فإن ذلك يكون من
أجل أن يتحمل هذه المراهقة، التي تثقل
عليه كظاهرة هي في الوقت نفسه أسرية
(ضرورة الانفصال عن النماذج الوالدية
مع ما ينطوي عليه ذلك من تأثير
مضعف مؤقت) واجتماعية (ضرورة
التشبه بالأنداد مع ما ينطوي عليه ذلك
من هشاشة اجتماعية مؤقتة).

«إذا كان ذلك كافياً للتسمم فإنه لا
يكفي كي يصبح الفرد مدمناً على
السموم»، على حد قول «ج. شارل
نيكولاس»، الذي يضيف: إن مرض
التبعية للمخدر يقع حصراً في ميدان
النرجسية. ومن هنا أحد جوانب
وخامته. وكلما كان الشخص أشد
إدماناً على السموم، تنامت غلبة
إشكاليته النرجسية. لقد قيل، وكتب
الكثير حول السوابق الطفلية للمدمنين
على سموم المخدرات. ووفقاً لما لمسناه
حول أهمية نوعية (كيفية) العلاقات
المبكرة، يبدو أن الاستمرار في سلوكات
التبعية وتضييدها مرتبط بحالات
وفترات تعطل قيام النرجسية. ولما تغدو
القاعدة النرجسية ضعيفة فإنها تعمل
على استمرار سلوكات التبعية، إن لم
تعززها.

حينذاك، يصبح هدفها الحاجة إلى
الموضوع، باللجوء إلى المواد المولدة
(المثيرة) للأحاسيس Sensations.

من جانب آخر، تتسم هذه العيوب
النرجسية بانعدام وجود نسج
للانفعالات، مما يخلف ثغرات ونواقص
لا سبيل إلى ملئها إلا بالأحاسيس. إن
الماضي الفارغ من الانفعالات لا بد أن
يملاه حاضر مفعم بالأحاسيس. إذن
تبقى حالات وفترات تعطل النرجسية
الفرد في ميدان الأحاسيس، هذا الإبقاء
الذي يجد تفسيره، هو نفسه في النوعية
الرديئة، المبكرة لروابط الموضوع التي لا
تتيح تحمل وقت الانتظار الضروري
هذا لتحويل الحاجة إلى رغبة. حينها،
تبقى الانفعالات خاضعة لهيمنة
الأحاسيس. إلا أن الإحساس لا يترك
أثراً نفسياً، لأنه تحديداً ينتمي إلى ميدان
التفعيل (التنشيط) الحسي: إنه من نمط
الحاجة وتكرارها. وهو مرتبط بالفعل.
وينجم عنه، في حين يصنف الانفعال في
الميدان الرمزي للكلام.

يولد الفعل الأحاسيس، ويثير الكلام
الانفعالات. وبالعكس، تطلق الحاجة
الحسية الفعل والبحث عن الوضع
الحسي (الملموس). يمكن القول إذن إن
مرض التبعية للمخدر هو قبل كل شيء
مرض أحاسيس، هذه الأحاسيس التي

الإحساس، وليس عيش الانفعالات.

إننا جميعاً نعيش حالات من التبعية: إزاء الهواء الذي نتنفسه والمواضيع المحسوسة (الملموسة) التي تسم ذكرياتنا والكائنات العزيزة التي تقاسمنا مشاعرنا. ولكن، فيما خلا الحاجات الفيزيولوجية المتعلقة بجسدنا، يثير وعي هذه التبعية فينا انفعالات نحن على قناعة، وعن حق، بأنها تخصنا نحن ولا تتعلق بشيء آخر سوى أفكارنا، ويطلق البعض على ذلك اسم الأباية (الوطن) Nostalgie (7). بالمقابل، عندما يوقظ وعي هذه التبعية فينا إحساساً أو نقصاً في الإحساس، أي ثغرة، أو فراغاً أو فجوة، فإن هذا الوعي يغدو حينها عصياً على التحمل. عندئذ ينبغي تعويض، أو إرضاء، هذا الوعي سريعاً وتقنيته بتكرار الإحساس، والبحث عن الموضوع المحسوس الذي يحركه، والتأكيد أننا لسنا بحاجة لأحد كي نناله. ذاك هو التناقض الذي يقع فيه المراهقون، وقد يمرض بعضهم، ممن عاشوا في السابق تبعية مؤلمة. حينها قد يرفضون «التبعية العقلانية»، هذه التبعية التي ينبغي على كل مخلوق بشري أن يقبلها كي يندمج في علاقة التبعية للأشياء الاستهلاكية.

تستدعي وجود الموضوع وتتطلب القيام بالفعل.

تشكل المراهقة ظرفاً لانبثاق سلوكيات التبعية، وإذا كان المرض النرجسي شرطاً للإبقاء على التبعية إزاء سموم المخدر، فإن الحاجة إلى الإحساس هي شرط تصعيدي للتعلق بالمخدر والتبعية له. يبدو من الواضح إذن أن هنالك اتصالية Continuité بين كل من النقص والعجز خلال التأثيرات المبكرة، والعيب النرجسي، والإبقاء على الأحاسيس، والتبعية إزاء الموضوع المحسوس (الملمس) والنزوع إلى الفعل.

وليس «ب. جاميه» إلا مصيباً في تركيزه على خطر سلوكيات التبعية إزاء سموم المخدرات إبان المراهقة. والواقع أنها تمثل سلوكيات الإعطاب الذاتي Au-tosabotage المشحونة بقدرة قوية على التعزيز الذاتي Autoreinforcement وإلى جوار «القدرة» العقاقيرية الموجهة نفسياً، والخاصة بكل مخدر فإنه يمكننا أن نفهم قدرة التعزيز الذاتي والإعطاب الذاتي على أنها الخاصية التي تميز ميدان الأحاسيس. لا يمكن للأفراد الذي سيصبحون مدمنين على سموم المخدرات المرور إلا بلحظات متقطعة من

(7) المقصود: الشوق الشديد إلى مكان أو شيء ليس أمامنا الآن.

الاتحاد الأوروبي

الولايات المتحدة الأمريكية

أوروبا («1» و«2»)

اليابان

كندا

والدول المستقلة عن الاتحاد السوفيتي (3)

استراليا/ نيوزلندا

الدول الآسيوية الصناعية الجديدة

(4)

أوروبا الوسطى والشرقية

بقية العالم

(1) الاتحاد الاقتصادي الأوروبي

(2) الرابطة الأوروبية للتبادل الحر

(النرويج، سويسرا)

(3) مجموعة الدول المستقلة عن الاتحاد

السوفيتي السابق (مساعد دول

البلطيق)

(4) البلدان الآسيوية الصناعية الجديدة

(هونغ كونغ، تايوان، كوريا

الجنوبية، سنغافورة)

اليابان 8, 2%

NPI 4 1, 6%

البلدان الآسيوية الأخرى 3, 5%

أوقيانيا 2, 8%

فنلندا 0, 7%

السويد 1, 6%

الدانمارك 0, 8%

إيرلندا 0, 3%

المملكة المتحدة 8, 7%

هولندا 2, 8%

بلجيكا 0, 8%

ألمانيا 6, 3%

فرنسا 5, 1%

إيطاليا 0, 9%

إسبانيا 0, 6%

أستراليا 1, 9%

اليونان 0, 4%

إيطاليا 3, 0%

http://archivefield.sakur.com

تصفح برائسا بالملحة

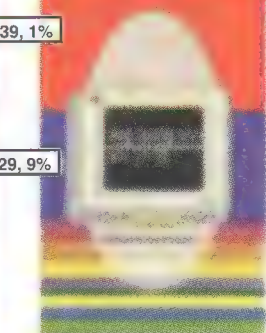
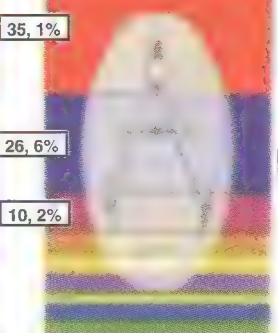
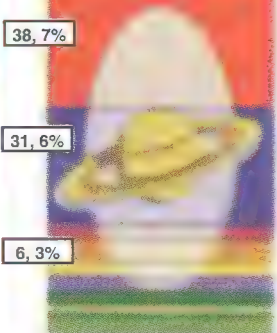
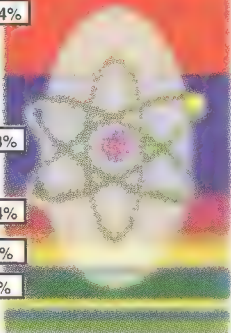
المملكة المتحدة وألمانيا

الفيزياء

علوم الكون

العلوم الهندسية

الرياضيات



تبقى الولايات المتحدة في المقدمة على الرغم من تراجع طفيف. وتضيق أوروبا الفارق بينها وبين الولايات المتحدة. كما تشهد آسيا تقدماً قوياً: فالوزن العلمي لليابان يفدر اليوم بأكثر من ربع الوزن العلمي للاتحاد الأوروبي، كما أن البلدان الآسيوية الصناعية الجديدة (هونغ كونغ، تايوان، كوريا الجنوبية وسنغافورة) تقفز إلى الأمام. أما مجموعة الدول المستقلة عن الاتحاد السوفيتي (ما عدا دول البلطيق) فقد تضاعل بشكل ماساوي عدد أبحاثها المنشورة. وتحفل فرنسا الموقع الثالث في منصة الاتحاد الأوروبي وراء المملكة المتحدة وألمانيا، لكنها

تُقاس الحركة العلمية في بلد ما بتعداد البحوث العلمية المنشورة في المجالات العلمية المتخصصة المؤسساتية تقريباً. ويقدر وزنها بما تمثله كجزء من الببليوغرافيا العالمية.

نشوء مجتمعة المعرفة

ترجمة: عصام الشيخ قاسم

تأليف: بيتر دروكر

كان المؤلف بيتر دروكر - وهو صاحب ما يزيد على 27 كتابا - شاهدا على التحولات العميقة التي أصابت العمل والمجتمع خلال نصف القرن المنصرم. وكان كتابه «ممارسة الإدارة» 1954 قد أرسى أسس دراسة الأعمال وغيرها من المنظمات دراسة أكاديمية، وطبقت شهرته الآفاق حتى لقب بعميد الإدارة الأمريكية. أما كتابه «عصر الانقطاع: علامات على طريق مجتمعا المتغير» 1969 فقد تنبأ بعالم مابعد الصناعة، كما تكهنت كتاباته بنشوء الاقتصاد العالمي. وفي هذا المقتطف من أحدث كتبه «المجتمع مابعد الرأسمالي» 1993 يلتفت المؤلف نحو تغير عالمي آخر يحدث الآن: إنه نشوء مجتمع المعرفة، الذي يعتبره «أعظم تغيير في تاريخ الفكر سجل حتى الآن».

ودروكر أستاذ العلوم الاجتماعية والإدارة في «كليرمونت جرادجيويت سكول» في كاليفورنيا.

الشائعة، والظواهر متواترة الحدوث في مختلف العصور في شرق العالم وغربه على السواء. والشئ الذي كان جديدا هو سرعة انتشارهما وامتدادهما عبر الثقافات والطبقات والحدود الجغرافية المختلفة. هذه

في مائة وخمسين عاما فقط، أي بين الأعوام 1750 و1900، غزت الرأسمالية والتكنولوجيا العالم، وأوجدتا المدنية العالمية. بيد أنه لا الرأسمالية ولا الاختراعات التقنية كانا من الأمور الجديدة، بل كانا من الأشياء

العنوان الأصلي للمقال:

The Rise of The Knowledge Society, (Dialogue) 2, 1994.

مراجعة: د. عبدالغفار مكاي

الإنتاجية» التي ألحقت الهزيمة بالصراع الطبقي والشيوعية. ثم بدأت المرحلة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية حيث تم تطبيق المعرفة على المعرفة ذاتها، وهذه هي «الثورة الإدارية». والمعرفة في طريقها وبسرعة رهيبة إلى أن تصبح عامل الإنتاج «الأوحد»، منحة عن طريقها رأس المال واليد العاملة. وقد يكون من السابق لأوانه، لا بل من الوقاحة، أن نطلق على مجتمعنا اسم «مجتمع المعرفة»، فكل ما لدينا حتى الآن هو الاقتصاد القائم على المعرفة. ولكن مجتمعنا الآن هو بالتأكيد مجتمع «ما بعد الرأسمالية».

منذ العصور القديمة كانت الأدوات الجديدة، وعمليات التصنيع الجديدة، والمواد الجديدة، والمحاصيل الجديدة، والتقنيات الجديدة - أي ما ندعوها حاليا «تكنولوجيا أو تقانة» - كانت تنتشر عبر العالم القديم بخفة ورشاقة. بيد أن التحول التكنولوجي القديم بقي دون أي استثناء تقريبا مقيدا بحرفة واحدة أو تطبيق واحد فقط. أما ابتكارات الثورة الصناعية فكانت شاملة التطبيقات على أنواع الحرف والصناعات المعروفة كافة بصورة فورية. لقد نظر إليها مباشرة بوصفها تكنولوجيا أو تقانة.

لقد كانت لجهود «جيمس واط Watt» في إعادة تصميم المحرك البخاري بين الأعوام 1765 - 1776 أثرها البالغ في تخفيض نفقات صنعه. وما أن أنجز «واط» عمله حتى قام شريكه «ماثيو بولتون

السرعة وهذا المدى هما اللذان حولا التطورات التقنية إلى الثورة الصناعية، ورأس المال إلى الرأسمالية. ومن ثم أضحت الرأسمالية هي المجتمع بعد أن كانت خلال جميع تجسدها الماضية عبر العصور مجرد عامل من العوامل المكونة للمجتمع. وبدلا من تقيدها، كما كانت في السابق، بإقليمية ضيقة، شاعت الرأسمالية وانتشرت في أوروبا الغربية والشمالية بحلول سنة 1850، وخلال 50 سنة أخرى انتشرت في العالم المأهول برمته.

هذا التحول أدى إلى ذلك التحول الجذري في معنى «المعرفة». ففي الغرب، وفي آسيا، كانت المعرفة دوما تعني «الكينونة»، فأصبحت بين ليلة وضحاها تقريبا هي «الفعل»، وصارت مصدرا للفائدة وأداة لها. لقد كانت المعرفة على الدوام خيرا خاصا، فأصبحت بين ليلة وضحاها تقريبا خيرا عاما.

وطوال مائة عام - أي في المرحلة الأولى - تم تطبيق المعرفة على الأدوات وعمليات التصنيع والسلع المنتجة، وأدى هذا إلى الثورة الصناعية. ولكنه أدى أيضا إلى ما دعاه كارل ماركس «التغريب أو الاستلاب alienation» وإلى ظهور طبقات جديدة وصراع الطبقات ومعها الشيوعية. وفي مرحلتها الثانية - بدءا من العام 1850 تقريبا حتى بلوغ ذروتها في الحرب العالمية الثانية - أصبحت المعرفة بمعناها الجديد مطبقة على العمل. وقاد هذا إلى «الثورة

عاما، وذلك من حركة إحياء «الميجي» سنة 1867 وحتى الحرب مع الصين سنة 1894، ولم يستغرق أكثر من ذلك في شنغهاي وهونج كونج وكلكتا وروسيا القيصرية. هكذا أوجدت الرأسمالية والثورة الصناعية مدنية أو حضارة عالمية بسرعة انتشارهما وسعة نطاقهما.

وعلى خلاف «غلاة التبسيط» مثل هيجل وماركس وغيرهما من أيديولوجيي القرن التاسع عشر، فنحن ندرك أنه من النادر أن يكون للأحداث التاريخية الكبرى سبب واحد أو تفسير أحادي. فهي تتميز بأنها تنشأ نتيجة التقاء العديد من التطورات المنفصلة والمستقلة عن بعضها البعض. وثمة اتجاهات متفاوتة عديدة - ربما كانت في معظمها غير متصلة مطلقا مع بعضها البعض - جعلت من الرأسمالية بمعناها الاجتماعي / الاقتصادي نظاما رأسماليا سائدا، وإلى تحويل التقدم التقني إلى الثورة الصناعية. إن أشهر النظريات - وهي تلك القائلة إن الرأسمالية كانت بنت «الأخلاق البروتستانتية» (وقد طرحها عالم الاجتماع الألماني «ماكس فيبر M. Weber» في أوائل هذا القرن) قد تم تفنيدها لأن البرهان عليها لم يكن، ببساطة، وافيا. وثمة دليل آخر ولكنه ضئيل، يدعم فرضية «ماركس» الأولى القائلة إن المحرك البخاري، أي المحرك الرئيسي الجديد، قد تطلب استثمارا ماليا هائلا لدرجة أن الحرفيين لم يعد بإمكانهم تمويل «أدواتهم الإنتاجية» مما اضطرهم إلى

Boulton» بإدخال التحسينات على المحرك البخاري ليكون مصدرا لتوليد الطاقة في جميع ضروب العمليات الصناعية، خاصة صناعات النسيج التي كانت بطبيعة الحال في ذلك الحين، من أكبر الصناعات قاطبة. وبعد 35 عاما قام الأمريكي «روبرت فلتون Fulton» بتسيير أول زورق بخاري على مياه هدسون في مدينة نيويورك. وبعد ذلك بعشرين عاما تم وضع المحرك البخاري على عجلات فظهرت عربّة القطار. وبحلول عام 1850 أدخل المحرك البخاري التغيرات على أنواع الصناعات كافة بدءا بصناعة الزجاج وانتهاء بالطباعة. كذلك أدخل التغيير على وسائل النقل البرية والبحرية بعيدة المدى، كما كان في سبيله إلى تغيير الزراعة.

إن التحولات الاجتماعية التي رافقت الرأسمالية والثورة الصناعية قد استغرقت أقل من مائة عام في أوروبا الغربية. ففي سنة 1750 كان الرأسماليون والبروليتاريا لا يزالون من الجماعات الهامشية في المجتمع. والواقع أن كلمة «بروليتاريا» بمعناها الذي عرف في القرن التاسع عشر - أي عمال المصانع - لم يكن لها أي وجود في تلك الفترة. وبحلول سنة 1850 كانت طبقتا الرأسماليين والبروليتاريا هما الطبقتين المحركتين في أوروبا الغربية، وأنى حلت الرأسمالية ومعها التكنولوجيا الحديثة أصبحت تلکما الطبقتان هما السائدتين والمهيمنتين بسرعة فائقة في أي مجتمع. وفي اليابان، استغرق التحول أقل من ثلاثين

كانت «الموسوعة» تبشر بأن المبادئ التي تثمر في حرفة ما ستكون مثمرة أيضا في أية حرفة أخرى. بيد أن ذلك كان بمثابة الحرمان الكنسي الذي طال المتعلم التقليدي والحرفي التقليدي على السواء.

لم تكن أي مدرسة من المدارس الفنية في القرن الثامن عشر تهدف إلى إنتاج نوع جديد من المعرفة - كذلك لم تفعل «الموسوعة» - ولم يتكلم أحد عن تطبيق العلم على الأدوات وعملیات التصنيع والسلع المنتجة، أي على التكنولوجيا. فما فعلته المدارس الأولى تلك، وما فعلته «الموسوعة» ربما كان أهم من ذلك: لقد حولت الخبرة إلى معرفة، والتدريب المهني إلى كتاب تعليمي، وأسرار المهن إلى منهجية. تلكم هي أساسيات ما اصطُح على تسميته «الثورة الصناعية»، أي، بتعبير آخر، أساسيات التحول الذي أدخلته التكنولوجيا على المجتمع والحضارة في العالم أجمع.

لقد كان هذا التغير في معنى المعرفة هو الذي جعل الرأسمالية حتمية ومهيمنة فيما بعد. أضف إلى ذلك كله أن السرعة التي انطلق بها التطور التقني أدت إلى زيادة الطلب على رأس مال يعجز الحرفي عن توفيره. كذلك تطلبت التكنولوجيا الجديدة تركيز الإنتاج، ومن هنا كان الانتقال إلى المصنع. ولم يكن ممكنا تطبيق المعرفة في آلاف الورش الصغيرة المتناثرة هنا وهناك وفي «صناعات الكوخ» المحدودة في الريف. لقد انتقل الإنتاج في ليلة وضحاها تقريبا من

التنازل عن إدارتها والسيطرة عليها للرأسمالي. ومع هذا، فثمة عامل حاسم لم يكن من الممكن للرأسمالية ولا للتقدم العلمي في حالة عدم وجوده أن تتحوला إلى وباء اجتماعي عالمي. إنه ذلك التغير الجذري في معنى المعرفة الذي حلّ بأوروبا نحو عام 1700.

وخلال فترة زمنية قصيرة يصعب تصديقها وتبلغ 50 عاما ابتكرت التكنولوجيا، إذ تم تأسيس أول مدرسة للهندسة سنة 1747 في فرنسا، وتبعها تأسيس أول مدرسة للزراعة نحو سنة 1770 في ألمانيا، وأول مدرسة للتعيين سنة 1767. وبحلول سنة 1794 تم تأسيس أول جامعة فنية في باريس، ومعها ولدت مهنة الهندسة. وبعد ذلك بفترة قصيرة، بين الأعوام 1820 - 1850 أعيد تنظيم التعليم الطبي والممارسة الطبية على أساس التكنولوجيا المنهجية المنظمة.

أما تلك الوثيقة العظيمة التي أجملت هذا الانتقال المثير من المهارة إلى التكنولوجيا - وهي واحد من أهم الكتب في كل العصور - فكانت هي «الموسوعة Encyclopédie» (1751 - 1772) التي أشرف على تحريرها كل من دينيس ديدرو Diderot و«جان دالامبير d'Alembert». حاول هذا العمل البارز أن يضم بصورة منهجية وتصنيفية منظمة معارف الصنائع والحرف جميعها، وبطريقة تعلم غير المتدرب في أي حرفة من الحرف كيف يصبح «تكنولوجيا». كذلك

مجمله مجتمع ما قبل الصناعة، أي مجتمع ملاك الأرض ومستأجريها، والقساوسة وضباط البحرية، والمحامين، والحرفيين، وأصحاب الدكاكين والحوانيت. في أمريكا البعيدة وحدها يتمكن «ألكسندر هملتون Hamilton» بالفعل من إدراك مدى أهمية التصنيع القائم على استخدام الآلات واتخاذها مكانا مركزيا وسط النشاط الاقتصادي.

وبحلول ثلاثينات القرن التاسع عشر كان «أونوريه دو بلزاك Balzac» ينتج روايات ذائعة الصيت واسعة الانتشار، روايات تصور، فرنسا الرأسمالية التي كان يهيمن على مجتمعها رجال البنوك والبورصة. وبعد 15 عاما كانت الرأسمالية ونظام المصنع، والآلة، هي العناصر الرئيسية في أعمال «تشارلز ديكنز»، كما كانت كذلك الطبقات الجديدة الممثلة في الرأسماليين والبروليتاريا. ففي روايته «الدار الخاوية» (1852) يرسم ديكنز المجتمع الجديد وتوتراته. بينما تعتبر رواية «الزمن الصعب» 1854 أول وأقوى رواية صناعية على الإطلاق، فهي تصور قصة إضراب مريير في ملحج قطن، والصراع الطبقي بأبشع صورته.

إن السرعة الخارقة التي تحول بها المجتمع هي التي أوجدت التوترات الاجتماعية وصراعات النظام الجديد. ونحن نعرف الآن مدى خطأ الاعتقاد السائد، القائل إن عمال المصانع في أوائل القرن

الإنتاج المؤسس على الحرف إلى الإنتاج المؤسس على التقنية. ونتيجة لذلك انتقلت الرأسمالية منذ ذلك الحين إلى الصدارة الاقتصادية والاجتماعية. لقد كانت المشروعات التجارية الكبيرة، حتى عصر متأخر يصل إلى عام 1750، حكومية لا خاصة، ولكن بحلول عام 1883، وهو العام الذي توفي فيه ماركس، انتشرت المشروعات الرأسمالية الخاصة في كل حذب وصوب من العالم ما خلا الأصقاع النائية منه.

ظهر كتاب «ثروة الأمم» لأدم سميث في العام نفسه الذي سجل فيه جيمس واط براءة اختراعه للمحرك البخاري، أي عام 1776. بيد أن «ثروة الأمم» لم يُعَرَّ عمليا أي انتباه للآلات أو المصانع أو الإنتاج الصناعي، فالإنتاج الذي قام بوصفه في الكتاب كان لا يزال هو الإنتاج الحرفي. وحتى بعد أربعين عاما، أي بعد الحروب النابوليونية، لم تكن لا الآلات ولا المصانع قد حازت بعد على أهميتها المركزية لدى الحصفاء من المراقبين الاجتماعيين. وهي، أي الآلات والمصانع، لم تؤد عمليا أي دور في اقتصاديات «ديفيد ريكاردو Ricardo». أما مايثير الاستغراب أكثر من ذلك فهو خلو روايات «جين أوستن Austen»، التي كانت تعتبر من أكثر الناقداة الاجتماعيات في بريطانيا دقة في الملاحظة، من عمال المصانع أو رجال المصارف على السواء. فمجتمعها (كما قيل دائما) هو مجتمع برجوازي بالكامل. إلا أنه لا يزال في

المتبقية من الرأسماليين.

إن أكثر معاصري ماركس قد شاطروه رأيه في الرأسمالية، على الرغم من أنهم لم يشاطروه بالضرورة تكنه بالنتيجة التي ستنتهي إليها، بل إن المعارضين للماركسية قبلوا تحليله «للتناقضات الملازمة للرأسمالية». والبعض منهم، كالمصرفي الأمريكي مورغان J. P. Morgan، كان واثقا من أن «الجيش سيفرض سيطرته على غوغاء البروليتاريا». وكان ثمة ليبراليون من كافة المشارب والمذاهب يعتقدون بوجود طريقة ما للإصلاح وتحسين الأوضاع، إلا أن كل مفكر في القرن التاسع عشر قد شاطر ماركس من الناحية العملية رأيه في أن المجتمع الرأسمالي مجتمع طراع طبقي. والواقع أنه بحلول سنة 1910 كان معظم المفكرين، على الأقل في أوروبا و(اليابان أيضا)، يميل إلى الاشتراكية. وحتى أعظم المحافظين في القرن التاسع عشر، وهو رئيس الوزراء البريطاني «بنجامين دزرائيلي» رأى المجتمع الرأسمالي بعيون ماركس، وكذلك فعل نظيره المحافظ في أوروبا، وهو المستشار الألماني «سمارك»، مما حثه بعد سنة 1880 على سن قوانين التشريع الاجتماعي التي أفضت في النهاية إلى «دولة الرفاهية» في القرن العشرين.

وبحلول عام 1950 كان العديد من المراقبين قد أدركوا أن الماركسية فشلت معنويا واقتصاديا. بيد أن الماركسية كانت لا تزال هي العقيدة المتسقة في معظم أنحاء

التاسع عشر كانوا في حال أسوأ مما كانوا عليه وهم أقنان في الريف فيما قبل الصناعة، بل إنهم عوملوا بقسوة أشد. لا شك في أن حالتهم كان يرثى لها، وأنهم عوملوا معاملة مهينة فظة. ولكنهم أتوا إلى المصنع من كل فج عميق، لأنهم كانوا هنا على وجه التحديد أفضل حالا مما كانوا عليه في قاع المجتمع الزراعي الساكن، المستبد، الجائع. لقد لمس عمال المصنع الجديد «مستوى معيشة» أفضل بكثير. ففي مدينة المصنع انخفضت على الفور معدلات موت المواليد، وازداد معدل الأعمار، مما أدى إلى النمو السكاني الهائل لأوروبا الصناعية.

وبينما كان التصنيع يعني منذ البداية التحسن المادي، لا «تزايد اليأس» - حسب التعبير الشهير لماركس - بلغت سرعة التغير من التسارع اللاهث الأنفاس جدا جعلها عميقة الإيلام. أما الطبقة الجديدة، طبقة «البروليتاريا»، فقد أصبحت «مغربة» أو مستلبة حسب تعبير ماركس الذي تنبأ بأن هذا التغريب سيحتم استغلاله. لقد أصبحوا يعتمدون في كسب عيشهم اعتمادا كلياً على الدخول في «وسائل الإنتاج» التي كان يمتلكها ويسيطر عليها الرأسمالي. وكتب ماركس قائلاً إن هذا الأمر سيركز الملكية باطراد في أيدي أقل وأكبر، ويفقر باطراد البروليتاري المستضعف - حتى يأتي ذلك اليوم الذي ينهار فيه النظام تحت ثقله هو، مع تخلص البروليتاريا، التي لن تخسر شيئاً سوى الأغلال التي تكبلها، من البقية

الحقـد الكبير المتبـادل بين العمال والرأسماليين، وهو الحقـد الذي كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر. إنه، بتعبير آخر، قد رأى ما كان ماركس ودزرائيلي وبسمارك قد رأوه. بيد أن بصيرته هدته لأمر آخر مختلف: أن الصراع غير ضروري. وانطلق من هذه الرؤية وهدفه تحسين إنتاجية العامل حتى يتحسن دخله.

لم يكن هدف «تاييلور» من ذلك تطوير الفعالية الإنتاجية، أو زيادة أرباح المالكين لوسائل الإنتاج. فقد ظل حتى وفاته يؤكد أن الفائدة الكبرى من رفع الفعالية الإنتاجية يجب أن تذهب للعامل لا للمالك، وكان همه الأساسي هو إيجاد مجتمع تتحقق فيه للعامل والمالك، وللرأسمالي والبروليتاري، مصلحة مشتركة في الإنتاجية وفي بناء علاقة تجانس ووافق قائمة على تطبيق المعرفة على العمل. أما من أحسن فهم هذا الدرس فكانت هي النقابات وأصحاب العمل في يابان ما بعد الحرب العالمية الثانية.

قليلون هم المفكرون في التاريخ الذين كان تأثيرهم في المجتمع كالتأثير الذي أحدثه تاييلور، وقليلون هم الذين تم تشويه صورتهم بالشكل الذي شوهت به صورة تاييلور عمدا. فقد كانت جريمة «تاييلور»، في رأي النقابات، هي تأكيد أنه «العمل الاحترافي الماهر» لا وجود له، وأن الأعمال اليدوية ليس فيها إلا «العمل» وحسب. وبالتالي يمكن تحليل جميع أنواع العمل الأخرى بالطريقة نفسها.

العالم، حتى بدا الأمر وكأنها لا يمكن أن تقهر. فما الذي تغلب في النهاية على «التناقضات الحتمية للرأسمالية» و«التغريب» و«بؤس» البروليتاريا ومعها الظروف «البروليتارية» جملة وتفصيلا؟ الجواب هو الثورة الإنتاجية.

عندما تغير معنى المعرفة قبل 250 عاما، تم الشروع في تطبيقها على الأدوات وعمليات التصنيع والمنتجات ولا يزال هذا هو ماتعينه «التكنولوجيا» لدى معظم الناس، وهذا ما يتم تلقينه لطلاب المعاهد الهندسية. ولكن قبل موت ماركس بعامين، كانت «الثورة الإنتاجية» قد بدأت، وهذه الثورة هي المرحلة الثانية من تحولات المعرفة. ففي سنة 1881 كان «فريدريك ونسلو تاييلور F. W. Taylor»، كبير العمال في مصنع الصلب آنئذ، أول من طبق المعرفة في دراسة وتحليل هندسة العمل.

لقد كانت محض مصادفة أن أضى «تاييلور»، وهو الرجل المتعلم والموسر، عاملا من العمال، إذ اضطره ضعف بصره إلى التخلي عن طموحاته في دخول جامعة هارفارد، واستغنى عنها بقبول وظيفة فني متدرب في أحد المصانع. ومكنته مواهبه الفائقة من ارتقاء سلم المراتب بسرعة حتى أصبح واحدا من المدراء، وأصاب من الثراء ما أصاب نتيجة خروجه ببعض الاختراعات والابتكارات في حقل الأشغال المعدنية، فأفاد واستفاد. أما الذي دفع «تاييلور» إلى الخوض في دراسة العمل فقد كان صدمته من ذلك

(وربما إلى مائة عام كاملة) على الأقل من الخبرة. ومنهج «تايلور» المتمثل في «تدريب الرجال والنساء من الطراز الأول» على أداء مهام مبسطة في فترة شهور معدودة، يوضح أكثر من أي عامل آخر سبب نجاح الولايات المتحدة وحلفائها في إلحاق الهزيمة بألمانيا واليابان في الحرب العالمية الثانية. والقوى الاقتصادية الجديدة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية - اليابان أولا ثم كوريا الجنوبية وتايوان وهونغ كونج وسنغافورة - تدين بتطورها الاقتصادي إلى تطبيق تعاليم تايلور في التدريب، إذ مكنتها هذه التعاليم من منح القوة العاملة، التي لم تزل تعيش في مرحلة ما قبل الصناعة ولم تزل متدنية الأجور، فعالية إنتاجية عالمية المستوى خلال فترة زمنية قياسية بكل المعايير.

منذ أن تم تبني مبادئ تايلور مع أوائل هذا القرن، تضاعفت الإنتاجية خمسين ضعفا تقريبا في الدول المتقدمة. وعلى هذا التوسع غير المسبوق تنكئ كل زياداتها المنعكسة على مستوى المعيشة ورفاهية الحياة. لقد تم استغلال نصف هذه الإنتاجية الإضافية لرفع معدلات القوة الشرائية - مما أوجد مستوى معيشيا أعلى، وزيادة في أوقات الراحة. إن «بروليتاري» ماركس قد أصبحوا برجوازيين، وأصبح العامل ذو الياقة الزرقاء هو المستفيد الحقيقي من الرأسمالية والثورة الصناعية وليس الرأسمالي. وهذا يفسر الفشل الكامل

وأي عامل يرغب في أداء العمل بالطريقة التي يبين بها التحليل كيفية إنجازها هو «رجل من الطراز الأول» يستحق «أجرا من الطراز الأول»، أي يستحق أجرا مساويا لأجر العامل الماهر الذي يملك سنوات الخبرة الطويلة أو يزيد عليه. لقد كانت علاقات «تايلور» مع الملاك سيئة مثلما كانت كذلك مع النقابات، وهي حقيقة واقعة عملت على إلحاق المزيد من الضرر بقضيته. وبينما كان لا يثق كثيرا بالنقابات، فقد كان يحتقر الملاك ويؤذونهم ولا ينعتهم إلا بـ «الخنازير». ثم كان إصراره على وجوب أن يحصل العمال لا الملاك على نصيب الأسد من العوائد المتزايدة التي تنتج عن تطبيق نظريته في «الإدارة العلمية». كذلك طالب - واضعا المزيد من الملح على الجراح - بأن يتم إنجاز دراسة العمل بالتشاور مع العمال إن لم يكن بمشاركتهم. وأخيرا نادى «تايلور» بأن تكون السلطة في المصنع لصاحب المعرفة الأعظم وليس للمالك الأكبر. لقد طالب، بعبارة أخرى، بما نسميه الآن «الإدارة المهنية» وكان ذلك بمنزلة لعنة انصبت على رؤوس رأسماليي القرن التاسع عشر.

كان التنبيه إلى أهمية التدريب من أعظم الجوانب المؤثرة التي أتى بها «تايلور». فقبله بقرن فقط كان «آدم سميث» مقتنعا أشد الاقتناع بأن أية دولة أو أية منطقة تريد اكتساب المهارات الضرورية لإنتاج سلع عالية الجودة تحتاج إلى خمسين عاما

ولانخفاض عدد العمال اليدويين. والمهم من الآن فصاعدا هو إنتاجية العامل غير اليدوي.

إن تغير معنى المعرفة الذي بدأ منذ 250 عاما مضت قد حول المجتمع وحول الاقتصاد. وينظر إلى المعرفة الشكلية كمصدر شخصي رئيسي وكمصدر اقتصادي رئيسي، فالمعرفة هي المصدر الوحيد الذي يحمل معنى في يومنا هذا. أما «عوامل الإنتاج» التقليدية - وهي الأرض (أي الموارد الطبيعية)، واليد العاملة ورأس المال - فلم تختف، ولكنها أضحت ثانوية يمكن الحصول عليها بسهولة، بشرط أن تتوافر المعرفة. والمعرفة بهذا المعنى الجديد هي المعرفة بوصفها منفعة، أي المعرفة كوسيلة للحصول على نتائج اجتماعية واقتصادية.

إن هذه التطورات، سواء أكانت مرغوب فيها أم لا، هي استجابات لتحول حالي لا يمكن إلغاؤه ألا وهو تطبيق المعرفة على المعرفة. وربما كانت هذه هي الخطوة الأخيرة في تحول المعرفة. وتوفير المعرفة التي تؤدي لاكتشاف أفضل أساليب تطبيق المعرفة القائمة حاليا للتوصل إلى النتائج هو، في الواقع، ما نعينه بالإدارة. إلا أنه أيضا يتم حاليا تطبيق المعرفة القائمة على نحو منهجي منظم ومتعمد لتحديد أي معرفة جديدة هي الضرورية، وما إذا كانت معقولة وممكنة، وما الذي ينبغي فعله لجعل المعرفة فعالة. إنه بتعبير آخر هو تطبيق المعرفة على الابتكار المنهجي المنظم.

للماركسية في الدول المتطورة التي تنبأ ماركس بأن تقوم الثورة فيها بحلول عام 1900. وهو يفسر أيضا سبب عدم قيام ثورة البروليتاريا بعد الحرب العالمية الأولى حتى في دول أوروبا الوسطى المهزومة التي انتشر فيها البؤس والجوع والبطالة، كما يفسر عدم قيام الثورة الشيوعية نتيجة «الكساد الكبير» رغم أن كل الماركسيين من الناحية العملية قد تنبأوا حينها بحتميتها. وبحلول الثلاثينات لم تكن بروليتاريا ماركس قد أصبحت غنية بعد، ولكنها كانت قد أصبحت طبقة وسطى، أصبحت منتجة.

إن عددا قليلا من الناس يعرف أن تطبيق المعرفة على العمل هو الذي أوجد الاقتصاديات المتطورة، وهو الذي أدى للانفجار الإنتاجي الهائل خلال المائة عام المنصرمة. والتكنولوجيون يعززون الفضل في ذلك للآلات، والاقتصاديون يعزونه لاستثمار رأس المال. إلا أن دينك العاملين كانا على الدوام حاضرين في المائة عام الأولى من العصر الرأسمالي، أي قبل سنة 1880، وكانا حاضرين بعد ذلك أيضا. ولكن لم يكن بالتأكيد ثمة زيادة في إنتاجية العامل خلال المائة عام الأولى، وبالتالي لم تزد العوائد الحقيقية للعامل إلا قليلا، ولم تُخَفَضْ ساعات العمل بتاتا. إن ماجعل المائتي سنة التاليتين مختلفتين جذريا لا يفسر إلا بأنه كان نتيجة تطبيق المعرفة على العمل. ومع ذلك فقد شارفت «الثورة الإنتاجية» على نهايتها، فهي ضحية لنجاحها هي

المدير على هذا النحو: «المدير هو الشخص المسؤول عن عمل المرؤوسين» بعبارة أخرى، كان المدير «معلماً boss»*، والإدارة سلطة ومركزا.

وربما لا تزال هذه الصورة ماثلة حتى الآن في أذهان معظم الناس حينما يأتي ذكر المدراء والإدارات. لكن في أوائل الخمسينات تغير ذلك التعريف كلياً ليصبح: «المدير هو المسؤول عن أداء الناس» ونحن نعرف الآن أن هذا التعريف جد ضيق أيضاً. والتعريف الصحيح هو: «المدير هو المسؤول عن تطبيق وأداء المعرفة». إن المفهوم ضمناً من هذا التعريف هو أننا نعتبر أن المعرفة هي المورد الرئيسي، أما الأرض واليد العاملة ورأس المال فترجع أهميتها أساساً إلى أنها هي الشروط اللازمة، فمن دونها لا تستطيع حتى المعنونة أن تنتج، ولا تستطيع حتى الإدارة أن تؤدي شيئاً. وحيثما وجدت الإدارة الفعالة، أي تطبيق المعرفة على المعرفة، فيمكننا دائماً وأبداً الحصول على الموارد الأخرى، والحقيقة الواقعة التي تقول إن المعرفة أصبحت هي المورد، لا مجرد مورد من موارد أخرى، هذه الحقيقة هي التي تجعل مجتمعنا مجتمع «ما بعد الرأسمالية»، إنها تغير بنية المجتمع تغييراً أساسياً، وتخلق قوى اقتصادية جديدة، وسياسات جديدة. لقد انتقلنا من المعرفة إلى

ويمكن تسمية هذا التحول الحاصل في حركة المعرفة بـ «الثورة الإدارية». إن هذه الثورة، كالثورتين السابقتين – تطبيق المعرفة على الأدوات والعمليات الصناعية والسلع المنتجة، ثم تطبيقها على العمل – قد اكتسحت الأرض من أقصاها إلى أقصاها.

عندما يسمع معظم الناس كلمة «إدارة» تقفز إلى أذهانهم فوراً «الإدارة التجارية». فقد ظهرت الإدارة بشكلها الحالي أول مرة في الشركات التجارية الكبرى. ولكن سرعان ما تعلمنا أن الإدارة ضرورية في المؤسسات، سواء كانت تجارية أو غير تجارية. والواقع أننا سرعان ما تعلمنا أنها أكثر ضرورة في المؤسسات غير التجارية، سواء كانت لا ربحية (وهي ما أسميه «القطاع الاجتماعي») أو دوائر حكومية. هذه المؤسسات بحاجة ماسة إلى إدارة لأنها، بتحديد أدق، تفتقد لانضباط الخط السفلي (القاعدة). وقد ظهر هذا النوع من الإدارة أول مظهر في الولايات المتحدة، ثم أصبحت الآن مقبولة في الدول المتطورة كافة. ونعرف الآن أن الإدارة عبارة عن وظيفة شاملة لكل المؤسسات مهما كانت مهام عملها، فهي الأداة الحية أو العضو الحي لمجتمع المعرفة.

عندما بدأت في دراسة الإدارة أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، كان تعريف

* تستخدم هذه الكلمة في معظم لهجاتنا العربية بمبدل «الريس» أو السيد المطاع، سواء في مجال الحرفة أو في ميدان التجارة أو السياسة... إلخ (المترجم).

المعارف.

المتخصصين. هذا هو الذي يعطيهم سلطتهم وقوتهم، ولكنه يؤدي أيضا إلى طرح أسئلة أساسية في قضايا القيم والرؤية والمعتقدات، وتعبير آخر، في كل الأمور التي تجعل المجتمع متماسكا وتعطي للحياة معنى وهذا الانتقال يطرح أيضا سؤالا كبيرا - وجديدا -: ما الذي يكون مثقفا في مجتمع المعرفة؟

إن على مثقف الغد أن يعد نفسه للعيش في عالم «عالمي» شامل. هذا العالم سيكون مغربا Westernized *. ولكن المتعلمين سيعيشون أيضا في عالم تنتشر فيه القبلية باطواد. ولابد أن تتوافر عندهم القدرة على أن يكونوا مواطني هذا العالم - في رؤيتهم وأفاقهم ومعلوماتهم - ولكن سيتحتم عليهم كذلك أن يستمدوا الغذاء من جذورهم الوطنية أو المحلية، وأن يثروا في المقابل ثقافتهم المحلية ويقدموا لها الغذاء.

إن معظم المتعلمين أو المثقفين، إن لم يكن جميعهم، سيمارسون معرفتهم باعتبارهم أعضاء في منظمة من المنظمات، ولهذا فسوف يتعين على المتعلم أن يعد نفسه للعيش والعمل في ثقافتين في آن واحد، ثقافة المثقف والمتخصص الذي يركز على الكلمات والأفكار، وثقافة المدير الذي يركز على الناس والعمل. والمثقفون يحتاجون إلى منظماتهم لتكون

كانت المعرفة بالمفهوم التقليدي شيئا عاما، أما ما نعتبره الآن معرفة فهو بالضرورة شيء بالغ التخصص. فنحن لم نتكلم أبدا فيما سبق عن «رجل المعرفة» أو «امرأة المعرفة»، بل كنا نتكلم عن «الشخص المثقف أو المتعلم» وكان المتعلمون أصحاب معرفة عامة أو شاملة، فكانوا يعرفون القدر الكافي لكي يتحدثوا أو يكتبوا عن أمور كثيرة، والقدر الكافي ليفهموا الكثير من الأمور. ولكنهم لم يعرفوا ما هو كاف لكي يعملوا شيئا واحدا فقط. إن على المعرفة اليوم أن تثبت ذاتها بالعمل. وأن ما نعينه اليوم بالمعرفة هي المعلومات الفعالة في العمل، المعلومات المركزة على النتائج. والنتائج تقع خارج نطاق ما هو شخصي، إذ تتحقق في المجتمع والاقتصاد، أو في تقديم المعرفة في حد ذاتها.

ولإنجاز أي شيء يجب أن تكون هذه المعرفة عالية التخصص، وهذا التحول هو أكبر تحول تم تسجيله في التاريخ الفكري للبشرية.

إن الانتقال من المعرفة إلى المعارف قد مكن المعرفة من خلق مجتمع جديد، ولكن ينبغي تأسيس هذا المجتمع على قاعدة المعرفة المتخصصة وعلى «أصحاب المعرفة»

* ربما صح مايقوله الكاتب عن «تغريب» عالم الغد من ناحية «شكل» المعرفة التي يتحدث عنها أو أطرها ونماذجها النظرية والمنهجية. ولكن «لب» الثقافة والمعرفة لمثقف الغد «العالمي» لابد أن يستمد من ثقافته الخاصة وتراثه الخاص وأن يملأ بمضامينها الروحية والأخلاقية التي يصفها ظلما وخطأ بالمحلية لأنه - برغم علمه الغزير وأفق الواسع - لم يبرأ تماما من نزعة الغربية المتمركزة ولم يدرك الأبعاد الإنسانية العميقة في الثقافات الأخرى (المراجع)

يتطلب تولي حملة المعرفة، وهم المتخصصون، مسؤولية جعل أنفسهم مفهومين، وجعل ميدان المعرفة الذي يمثلونه مفهوما. وباستطاعة وسائل الإعلام، من مجلات أو أفلام أو تلفزيون، تقديم المساعدة، ولكنها لن تستطيع، ولن يستطيع غيرها من وسائل الإعلام الجماهيري، إنجاز ذلك العمل. فلا بد أن تفهم المعارف كما هي: أي أن تكون جادة، دقيقة، مشوقة. ولن يكتسب هذا الفهم حتى يتولى الأساطين في كل ميدان معرفي بدءا بالأساتذة الثقة ذوي الكراسي الجامعية الثابتة - مسؤولية جعل معرفتهم الخاصة بهم مفهومة مع رغبة أكيدة للخوض في الصعاب التي تتطلبها المهمة.

لا شك أنه من حماقة التكهّن بما سيكون عليه مجتمع المعرفة، كما كان من الحق التكهّن سنة 1776 - عام الثورة الأمريكية، وعام صدور كتاب «ثروة الأمم» لأدم سميث، وعام ظهور المحرك البخاري الذي ابتكره «جيمس واط» - بمصير المجتمع الرأسمالي الذي كتب عنه كارل ماركس بعد ذلك بمائة عام، وكما كان من الحق من جانب ماركس أن يتكهّن بمجتمع القرن العشرين «بدقة علمية لا تحتمل الخطأ». ولكن ثمة شيء واحد يمكن التكهّن به وهو أن التحول الأعظم سيصيب شكل ومضمون المعرفة، ومعناها ومسؤوليتها، ومعنى أن يكون الإنسان متعلما أو مثقفا.

أداة تعيينهم على ممارسة معرفتهم المتخصصة. والمدراء يرون المعرفة وسيلة للوصول إلى غايات الأداء التنظيمي. وكلاهما، المثقف والمدير، على صواب. إنهما قطبان وليسا تناقضين، بل إن كل واحد منهما بحاجة إلى الآخر. إن عالم المثقف، إن لم توازن كفته كفة المدير، يصبح عالما «كل إنسان فيه يؤدي عمله» ولكن لا أحد يفعل شيئا. وعالم المدير يصبح بيروقراطيا وعقيما دون التأثير الموازن للمثقف. ولا شك أن كثيرا من الناس في مجتمع مابعد الرأسمالية سيعيشون ويعملون في هاتين الثقافتين في آن، وسيعرض المزيد من الناس، وينبغي أن يتعرضوا، لكلا الثقافتين بالتعاقب خلال أيامهم الأولى في العمل، وذلك على سبيل المثال من خلال جعل فني الكمبيوتر مديرا للمشروعات الإنتاجية ورئيس فريق العمل. وسوف يتوجب على المثقفين كافة في مجتمع مابعد الرأسمالية أن يهيئوا أنفسهم لفهم كلا الثقافتين.

إن من المحتمل أن نصبح أكثر تخصصا عن ذي قبل. والشيء الذي سنحتاج إليه - وسيحدد وضع الشخص المتعلم في مجتمع المعرفة - هو القدرة على فهم المعارف، من القانون حتى علوم الحاسوب (الكمبيوتر): ما هذا العلم؟ ما الهدف الذي يريد الوصول إليه؟ ما اهتماماته الرئيسية؟ ما أهم نظرياته؟ ما الحقائق التي كشف عنها؟ وما أهم جوانب قصيره ومشكلاته وتحدياته؟ إن تحويل المعارف إلى المعرفة (المتكاملة)



تأليف: وليم روبن

ترجمة: د. محمد المهدي

تكشف دراسة حديثة أن السيدة المجهولة التي ظهرت في العديد من رسومات ولوحات الفنان بيكاسو في أوائل العشرينات من هذا القرن هي نجمة المجتمع الأمريكي الأسطورية في ذلك الحين سارة ميرفي.

ورأت جاكين أن اللوحة ستكون هدية مناسبة جداً لأن المرأة فيها سيدة أمريكية حسنة ولم تستطع جاكين تذكر اسمها، ولكن تاريخ رسم اللوحة وهو 1923 وجمال المرأة وأهم من كل شيء «الرمل»، كل ما سبق أثار ذكرياتي للعديد من الصور التذكارية لسارة وجيرالد ميرفي على شاطئ An-tibes في الريفييرا الفرنسية ومعهما في ذلك الصيف كانت توجد عائلة بيكاسو وبيكاسو نفسه. لقد تفحصت تلك

في أوائل الثمانينات أرتنا، أنا ومن كانت خطيبتي في ذلك الوقت، جاكين بيكاسو لوحة صغيرة رقيقة أحادية اللون من الكانفاس قام فيها الرسام بلصق طبقات من الرمل على القماش (شكل 1). لقد اعتقدت جاكين بيكاسو أن صورة المرأة تلك تعد هدية مثالية لزوجنا، وبيكاسو كان يعامل هذه اللوحة معاملة خاصة واعتنى بها لرقعتها، كما أن اللوحة كانت لها صفة الخصوصية (لم يرها زيرفوس أبداً)،

العنوان الأصلي للمقال:

The Pipes of Pan : Picasso's Aborted Love Song To Sara Murphy, ART news - May 1994.

مراجعة: د. سناء الحمود

أغنية حب بيكاسو الموودة لسارة ميرفي

«مهمتي أنا الرسم ومهمتكم أنتم
البحث عن المعاني لما أرسمه»

ARCHIVE



الصور قبل عشر سنوات في متحف
للفن الحديث، فيما كانت له علاقة في
ذلك الوقت باسترجاع ذكريات العقد
الوحيد الذي مارس فيه جيرالد ميرفي
الرسم (ست اللوحات الزيتية المتبقية
من 14 لوحة رسمها ميرفي بين باريس
وAntibes في العشرينات).

لقد كان الزوجان نجمين في عصر
موسيقى الجاز، فجيرالد عرف بذوقه
الرفيع الأنيق، وسارة عرفت بجمالها
ومرحها وشخصيتها الأخاذة، أما اليوم

شكل 4 سارة وبيكاسو.
عنتيبي 1923.

شكل 2 صورة خطوبة
سارة أكتوير 1915.

لقد كانا بالفعل أكثر زوجين أمريكيين مغتربين إثارة للاهتمام في الفترة ما بين الحربين. إن أسلوب حياة الزوجين معا - خاصة الجو العام الذي نشراه حولهما وحول منزلهما في Antibes - هو الموصوف بعناية وجمال في تحفة كالفن تومكنز التاريخية Living Well is The Best Revenge.



لكن الاهتمام بحياة عائلة ميرفي الذي كان في مجمله أدبيا، لم يؤد إلى زيادة شهرة جيرالد ميرفي كرسام عرف بقلّة أعماله الفنية. لقد كان ميرفي رساما بحق. ويمكن القول إنه سبق في مجاله ظهور فن الـ (Pop Art) الشعبي الأمريكي بأربعين عاما، ففي مواجهته الشبيهة بالإعلانات للمنتجات سبق كل من Lichtenstein و Warhd على حين أن ضخامة الأحجام في رسوماته مثل لوحة Rozor (آلة

فذكراهما مازالت قوية بسبب عدد الصداقات التي كونها وكذلك عمق تلك الصداقات، فمن أصدقائهما الأمريكيين كان سكوت وزيلدا فيتز جيرالد (أحب سكوت سارة واستلهم شخصية Dick Diver في روايته Ten- der is The Night من شخصية جيرالد) وكول بورتر، أما أصدقاؤهما الأوروبيون فمنهم سترافنسكي و Diaghilev و Leger و Tristan Tzara.

لقد كتبت عن ولع واهتمام جيرالد بالفن الشعبي الأمريكي الذي عرفه عن قرب وكتب عنه إلى صديقه Archibald Mcleish. «قبل أن تهتم المتاحف بجمعه». إن نجاح أحسن أعماله يرجع إلى أنها فريدة في مزجها بين الأساسيات الأمريكية النقية (المقابلة والمركزية والمباشرة) ورقية وتعقيد التكعيبية الفرنسية (الهيكل التركيبية المقطعة) وهما بالمناسبة مصدران بينهما عوامل ربط أكثر مما يتخيل البعض.

(ربما كان هذا لا يدعو إلى الدهشة إذا وضعنا في الاعتبار علاقة روسو Douanier Rousseau الجمركي



الحلاقة) (شكل 6) Watch (ساعة جيب) (شكل 7) توحى بتغير درامي للمقاييس المستخدمة. وسيتبع هذا الاتجاه فيما بعد Oldenburg وRosinquist، وجيرالد كان يحب موضوعات لوحاته فعلا، فأبوه جعل من متاجر Mark Cross واحدة من أرقى متاجر العالم، وقد اعتمد جيرالد في حياته إلى حد ما على العائد من تلك المتاجر (في لوحة ساعة جيب نرى معالم من ساعة جيب ماركة Mark Cross أصلية مكبرة لأكثر من ستة أقدام).

إن أسلوب جيرالد النظيف اللازم اللاذاتي يربط بينه وبين مجموعة الطليعيين الأمريكيين من أمثال Charles Demuth و Charles Sheeler ولكنه كان أكثر منهما حبا للأشياء المصنعة، وإن كان ذلك دون حنين أبدا إلى الأشياء المصنعة القديمة. إن انفصاله الذاتي المجلد قد منع تماما وجود طبقات عاطفية في لوحاته، وهذا الأمر هو الذي سيحدد ملامح الكثير من الفن الشعبي الأمريكي في تصويره للأشياء.

شكل 1 بورتريه سارة ميرفي 1923. زيت ورمل على قماش 18 × 21,5 بوصة (مجموعة خاصة).



يسار شكل 3 رأس سارة مير في 1924 حبر هندي (مجموعة خاصة).
يمين شكل 3 رأس سارة مير في 1923. صفحة من كتاب خطوط أولية.
متحف بيكاسو، باريس.

كان يعيش هو وزوجته في باريس اعتماداً على موارثهما)، عندما صدم بأعمال LEGER وبيكاسو وبدأ هو وسارة دراسة الرسم لدى ناتاليا جونشا روبا في خريف عام 1921. وفي خلال عام واحد بدأ جيرالد في إنتاج أعمال لها جودة المحترفين. ولكن من المحزن أن نعلم أنه بحلول نهاية ذلك العقد وبإصابة أحد أبنائه الثلاثة بالدرن وكذلك الكساد العالمي الذي ساد تلك الفترة، وجد جيرالد نفسه مضطراً للاختيار بين رعاية أسرته والاهتمام بمجال عمله كرسام. وربما أخطأ جيرالد في تقييم ضرورة الاختيار، فمعظم الفنانين ومنهم

بتكعبية بيكاسو). وفي مبادرة أذهلت جيرالد أرسل بيكاسو إليه رسالة إعجاب بلوحة Rozor (آلة الحلاقة) وكان ذلك في معرض أقيم في عام 1925 وشارك فيه الفنانان، وكتب جيرالد لصديق له يقول: «يبدو فعلاً أن بيكاسو أعجبه اللوحة. إنه يقول إنه يحب رسوماتي جداً. فهي بسيطة وصريحة ومباشرة وتحمل الطابع الأمريكي». ولم يمض وقت طويل حتى قال Leger عن جيرالد إنه «الرسام الأمريكي الوحيد في باريس».

لقد كان جيرالد يبلغ من العمر 33 عاماً وله من الأبناء 3، (الذي درس هندسة المساحة في هارفارد، والذي

عائلته.

وإذا كان يحلو لجيرالد ترديد العبارة الإسبانية «العيش الكريم هو أحسن انتقام» فإن ذلك لم يكن صواباً، فأفضل انتقام من الفناء هو خلق أعمال لها صفة الاستمرارية والبقاء، وقد كان لجيرالد موهبة فطرية تمكنه من القيام بذلك، ولكن مأساته تتمثل في أنه فشل في تطويرها واستغلالها.

إن محور اهتمامنا في هذا المقال هو سارة التي كان ذكاؤها وسحرها وجمالها العامل الأقوى في صداقات العائلة الحارة العديدة.

إن وجه السيدة في اللوحة التي أهدتنا إياها جاكين بدا لي أنه الوجه

بيكاسو — دون شك — كانوا سيختارون فنهم ويفضلونه على حياتهم العائلية. لقد أدت إصابة باتريك بالمرض إلى انتقال جيرالد وسارة للعيش لمدة 18 شهراً بالقرب من إحدى المصحات السويسرية. وأعقب ذلك عامان عصيبان في منزلهما في Antibes. وفي مواجهة الكساد العالمي عاد جيرالد الذي كان عندها قد توقف عن الرسم كلية، عاد إلى نيويورك في عام 1933 ليتولى بنفسه شؤون إدارة متجر العائلة Mark Cross وإن كان اختياره يكشف غياب صرامة الاعتقاد والإيمان، ذلك الأمر الجوهري لأي فن رفيع، فإنه يكشف أيضاً عن رفته وصدق مشاعره تجاه

شكل 8 جيرالد وبيكاسو
عنتيبي 1923.

شكل 5 سارة بعمامة 1923 حبر هندي.
(مجموعة خاصة).





شكل 7 جيرالد ميرفي. ساعة 1924/1925 زيت على قماش
78,5 × 78,5 بوصة. متحف دالاس للفن.

ونقلت شكوكي إلى زميل لي هو Pierre Daix بأن لوحة أخرى لبيكاسو موجودة في مؤسسة Thannhauser في بيرن هي لسارة ميرفي. لقد كانت Hon-oria ابنة سارة وجيرالد وكذلك العديد من أصدقاء عائلة ميرفي يعرفون أن

نفسه بالمعالم الأنثوية الكلاسيكية، بخصلات شعر مموج متهدل (وأحيانا ترفع أطرافه إلى مؤخرة الرأس)، الوجه نفسه الذي ظهر في العديد من أعمال بيكاسو، خصوصا في عام 1923، عندما كانت العائلتان متقاربتين.



شكل 6 جيرالد ميرفي. آلة
حلاقة 1924. زيت على
قماش 32,5 × 36,5 بوصة.
متحف دالاس للفن.

سارة ظهرت في عدد من أعمال بيكاسو في عام 1923، وقالوا إنه يمكن تعرّف سارة في اللوحات لأنها كانت ترتدي عقد اللؤلؤ العجيب الخاص بها على الشاطئ (قالت سارة إن الشمس مفيدة لعقد اللؤلؤ وأثارت غرابة ذلك القول

فضول بيكاسو). ولكن لم يعرف أحد بوجود ما يقرب من أربعين لوحة زيتية لسارة وما يزيد على مائتي رسم يمكننا اليوم الجزم بأن موضوعها هو سارة. وحتى القول إنه في عام 1923 كانت عدد لوحات سارة تفوق عدد اللوحات التي رسمها بيكاسو لزوجته أولجا.

وعندما بحثت في تلك الصور، دهشت لكثرة عددها، وما أدهشني أكثر هو أن سارة كانت هي الشخصية الأساسية في لوحة بيكاسو Pepes of Pan (مزامير بان) (شكل 13 – 17) وهي عمل فني عظيم احتفظ به بيكاسو لنفسه، وأدى اكتشافه ذلك إلى تعرفي القصة الحقيقية غير تلك التي تروى عن مال بيكاسو الكلاسيكية

(شكل 19)، وأخيرا اتضح لي أن سارة ميرفي هي موضوع أهم أعمال بيكاسو التي تنتمي إلى تيار الاحياء الكلاسيكي Neo' Classicism وهي لوحة السيدة بالرداء الأبيض (Woman in White) (شكل 12). وعلى سبيل التأكيد، يمكن القول إن ملامح سارة قد أضيفت إليها المسحة المثالية، فأنفها الأشم الدقيق قد تمت (رومنته) (فعل من الرومان) ولكن التغييرات كانت بلا شك طفيفة، فهي لم تكن جذرية كالتي أحدثها بيكاسو في العديد من لوحات Marie - Thérèse Walter وDora Maar، حيث لا يمكن تعرف الشخص موضوع اللوحة في بعضها إلا من خلال القبعات.

مشابهة أقل طموحا أتمها في عام 1922، ولكن بحلول عام 1923 تضافرت عناصر الشمس والماء والرمال مع وجود سارة كعامل مساعد لتكون قمة ما وصل إليه بيكاسو في تيار الإحياء الكلاسيكي لديه، وذلك حسب اللوحات التمهيدية المفصلة للوحته (مزامير بان).

وفي مركز هذه العناصر وبناء على اللوحات التمهيدية المتداخلة للوحة السابقة توجد المرأة الجميلة التي هي على المستوى الأسطوري — وبشرط وجود فان وكيوبيد (الذي يحمل القوس في دراسات عديدة) — يجب أن تكون فينوس. وهذا النموذج يطبق على سبارة، حيث تشهد بذلك المعالم المتناسقة الجميلة والشعر والعقد، وأرجح أن يكون الشخص الذي يقترن بها في الصور هو مريخ شاب. ومن يعرف الرموز التي يستخدمها بيكاسو في تصاويره سيتعرف الرجل الذي يمسك بالمرأة لسارة على أنه بديل للرسم أو أنه الرسام في صورة مادية أخرى.

إن عدم وجود «اسكتشات» نهائية للوحة كما تبدو اليوم قد دفعني للشك أن بيكاسو ألغى وجود فينوس/ سارة وكيوبيد/ باولو عندما كان العمل في

وعلى ذكر القبعات، يمكن ملاحظة أن سارة ترتدي عمامة في صورة فوتوغرافية لها مع بيكاسو (شكل 4)، وكذلك في صور أخرى لها على شاطئ Antibes ولقد كانت بالفعل ترتدي عمامة في اللوحة الجميلة التي رسمها بيكاسو لها (شكل 5).

والآن وبمواجهة عدة مئات من الصور، العديد منها روماني جدا، كان صعبا ألا نقول إن بيكاسو كان يعشق سارة، وأنه كان يهدف من وراء لوحته (مزامير بان) أن تكون اللوحة تذكارا لحبه لها.

لقد عرف عن بيكاسو أن شاطئ البحر، خاصة شاطئ البحر المتوسط، يمثل إلهاما في لوحاته ذات التوجه الكلاسيكي، فعندما كان بيكاسو في ساحل الريفيرا الفرنسي كانت يده تنطلق في رسم الباخوسيات وكائنات فون، ونعرف أيضا أن الشواطئ حفزت ذكريات طفولة بيكاسو عن المغامرة والإثارة الجنسية على الخروج. لقد بدأ تيار الإحياء الكلاسيكي لدى بيكاسو في الحرب العالمية الأولى ووصل إلى مستوى مذهش من الجودة والبراعة في صيف عام 1921 عندما أنجز لوحته «ثلاث نساء عند عين الماء» ولوحات زيتية

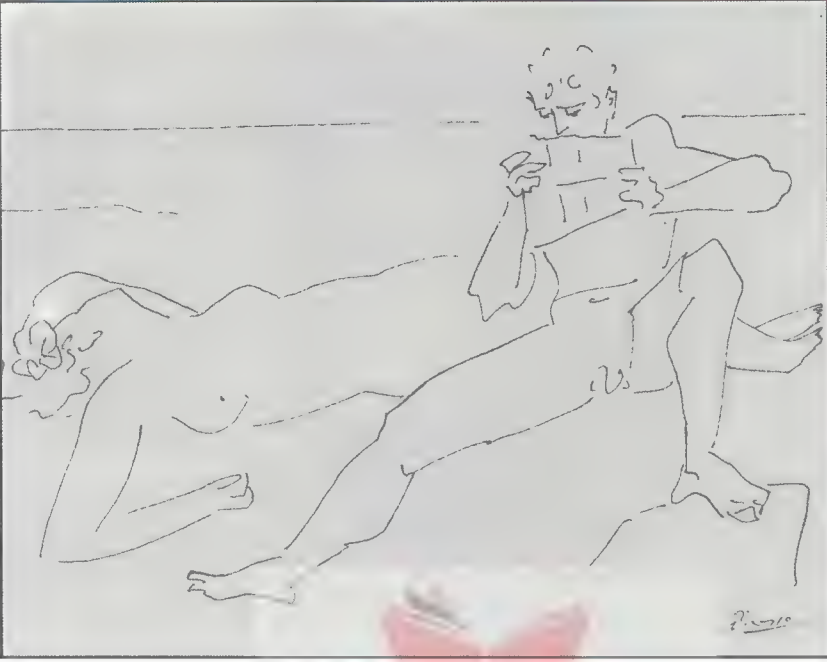


شكل 9 أم وطفل (سارة
ميرفي وبولو بيكاسو)
1923 زيت على قماش
32×39,5 بوصة. متحف
بليتمور للفن.

هذا الرسم مثل بعض
دراسات (مزامير بان) أرخ
عام 1922 بخط أو بأصل
الرسم. يبدو بول أكبر عمرا
من عام ونصف قياسا على
تاريخ الرسم 1922. بيد
أنها تحاكي صورا كثيرة
أخرى تحت يدنا منذ عام
1923.

يسار شكل 10 نزهة على شاطئ عنتيبي. 1923 في أقصى اليسار بيكاسو بقبعة سوداء. كونت اتين دي بومونت. أولجا
في وضع المواجهة بثوب أبيض. سارة في وضع انكساء أسفل يمين الصورة تدفء لآلئها. يمين شكل 11 أولجا وسارة
(بعصابة) عنتيبي 1923





شكل 13
سارة وعازف
مزمار علي
الشاطئ،
1923
هندي 12×9
بوصة.
مجموعة
خاصة. أسفل
شكل 14
سارة
وقريبتها
وعازف مزمار
1923. حبر
هندي
12×9.5
بوصة.
مجموعة
خاصة.





شكل 12 امرأة بالأبيض (بورتريه سارة ميرفي) 1923 زيت على قماش 39 × 31,5 بوصة متحف متروبوليتان للفن، نيويورك.

أشخاص يمثلون فيرناند في لوحة «الحريم» (في عام 1905) — ولكنه سرعان ما قرر استبدال الصورة المزدوجة بشباب فتي.

وتظهر بعض الرسومات التخطيطية المبدئية لهذه اللوحة في أوائل ذلك العام ذلك الشاب وهو يراقص فينوس (المعروفة بسارة فيما بعد) على حين كان كيوبيد يعزف الموسيقى (شكل 15). وفي رسومات تخطيطية أخرى (زيرفوس مجلد 125) يمسك كيوبيد بطوق الأغصان فوق الثنائي المختار، وتدرجيا ركز بيكاسو على رمز أو شعار يمكن من

اللوحة الكبيرة ساريا. وقد طلبت إلى زميلة لي في متحف بيكاسو في باريس. وهي Helen Seckel، عمل صورة بالأشعة تحت الحمراء للوحة مزامير بان، وفرحنا عندما أظهرت صورة الأشعة معالم التشكيل الأصلي للوحة (كما هي في رسم البستل) وقد قام بيكاسو بتغطية تلك المعالم تماما بالطلاء. إن معالم سارة (شكل 18) واضحة جدا - على الأقل بالنسبة للعين المدربة - في الصور. وكل الأشكال أصغر بالطبع لأنها كانت تشغل المساحة التي يشغلها الآن شكلان اثنان فقط.

لقد قام بيكاسو بتكبير بل وتغيير الشكلين المتبقين شكل المريح الشاب بيكاسو وعازف المزامير وذلك حتى يملأ المساحة بشكل أفضل ولا يتسع المجال هنا لشرح أو لوصف تفاصيل مشروع بيكاسو للوحة مزامير بان، وبعد أن ينتهي متحف بيكاسو من إجراء الدراسات بأشعة إكس لهذه اللوحة، سأقوم بنشر وصف كامل لتاريخها، ويكفي في هذا المجال مختصر بسيط عنها: فلفترة وجيزة رسم بيكاسو لوحات فيها «عدد اثنين» سارة (شكل 14) — وهذه سابقة تسجل لبيكاسو (فلقد رسم أربعة

تأثيرها باستخدام الحبر الهندي في التفاصيل الدقيقة (شكل 17). لقد أضفت لوحات البستل الدقيقة على سارة وعلى الجو العام ككل نعومة ورقة بيضاء كانت في قلب بيكاسو لسارة. وحصل

بيكاسو على توهج مماثل في اللوحات الزيتية التي رسمها لسارة مثل «السيدة بالرداء الأبيض» (شكل 12) عن طريق استخدام الغسول. إن لوحات البستل تقول إن اتجاه الإحياء الكلاسيكي لدى بيكاسو، لو أن بيكاسو أتم العمل كما انتوى في البداية، كان سيختلف تماماً عن أسلوبه المعروف في التعبير الكلاسيكي، مثل أسلوبه في لوحته «ثلاث نساء عند عين

الماء» فعلى حين كانت الأشكال في تلك اللوحة ضخمة الأحجام والأوزان، فإنها كانت جامدة و«اسبرطية» وكانت الأجساد وكأنها

خلاله أن يتمكن بديله في اللوحة من أن يكشف لسارة عن جمالها، عن طريق إمساك البديل لمرأة بإطار أو مرآة يد أمام سارة وفي كلتا الحالتين تمثل المرأة «استعارة فنية» وهي بهذا تشمل الفنان نفسه (الشكل 16، 17).



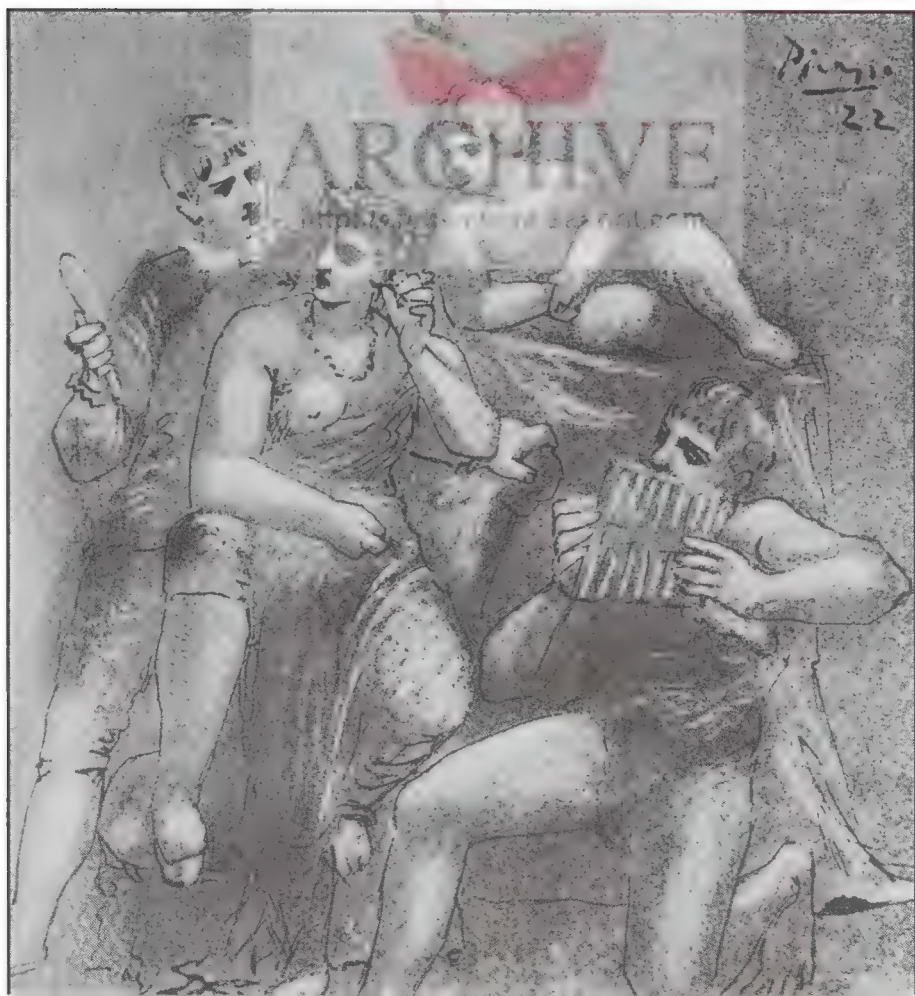
شكل 15 رسم أولي لمزامير بان عام 1923. قلم رصاص مقاس اعتيادي 8,5 × 10,5 بوصة (تفصيل) مجموعة خاصة.

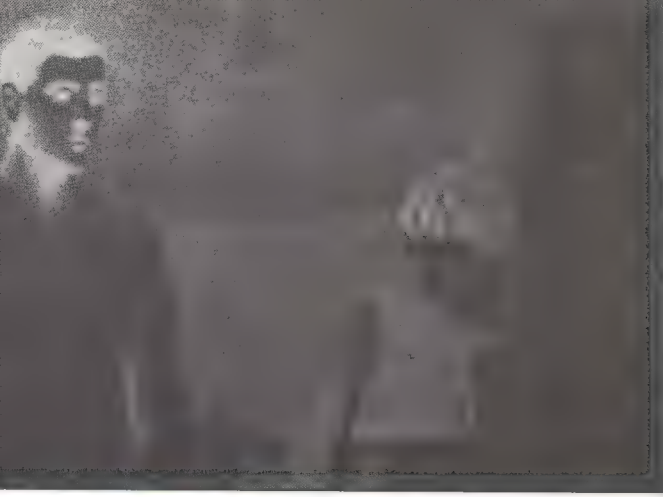
إن أكثر الرسومات المبدئية الشاملة للوحة مزامير بان هي لوحات البستل الخارجية دقيقة التفاصيل، فتحببها يماثل تحبب حبات الرمال — وكان بيكاسو في بعض الأحيان يزيد من

شكل 16
مزامير بان،
1923 حبر
هندي 9,5 ×
12 بوصة.
مجموعة
خاصة.



شكل 17 مزامير بان، 1923 بستييل وحبر هندي
7,5 × 8,5 بوصة. مجموعة خاصة. (سجل-
بتاريخ 1922 بالخطا أو باصل الرسم).





شكل 18 صورة بالأشعة تحت
الحمراء لجانب من (مزامير بان)
متحف بيكاسو باريس. سلبية
الصورة تكشف عن فينوس/
سارة وكيوبيد/بولو. بإمكان
أشعة إكس الآن أن تكشف عن
التكوين الأولي للوحة بشكل
أوضح.

شكل 19 مزامير بان 1923 زيت
على قماش 68 3/4 × 80 3/4
بوصة. متحف بيكاسو.
باريس.



و«طفل الحب» من هيكل اللوحة؟ لا يمكننا إلا أن نخمن، ولكن لن يجانبنا الصواب إن نحينا جانباً الأسباب الرسمية أو التقنية وركزنا أكثر على حالة بيكاسو الوجدانية، ولهذا فإننا نسأل أنفسنا: ترى ماذا حدث أو ماذا لم يحدث بين سارة وبيكاسو في أواخر أغسطس من عام 1923 في وقت اتضح كل خفايا العلاقة الرومانسية بينهما؟ وما علاقة هذه الأحداث أو بالدرجة نفسها إلا أحداث، ما علاقتها باللوحة؟

لقد التقت سارة وجيرالد بيكاسو في أواخر خريف عام 1921. وفي الرسومات التخطيطية التي أعقبت رسم بيكاسو للوحة ثلاث نساء عند عين الماء نجد رسماً لامرأة جميلة تشبه سارة في ملامح معينة (زيرفوس المجلد الرابع ص 344). وإذا لم يكن رسم الطباشير هذا مستوحى من رؤية بيكاسو لها، فإن تلك اللوحة يمكن وصفها بأنها لوحة متأمة سابقة، أي أنها لوحة لشخص سيراه الفنان لاحقاً. ويبدو أحياناً أن بيكاسو كان يحمل صوراً ذهنية لوجوه معينة ثم يقوم باختيار أصحاب هذه الوجوه من الحياة الحقيقية، ويتفاعل هذا التوجه مع ما أطلق عليه اسم «التلوّث» حيث

نحتية وهذا يشبه ولو من بعيد لوحات الرسامين الإيطاليين من مدينة بومبي في القرن الخامس عشر، من أمثال بييرو ديلا فرانشسكا واستمر هذا الاتجاه قائماً خلال عام 1922 كذلك.

وعلى النقيض مما سبق، نجد أن رسومات البستل المبدئية لمزامير بان هي أثينية أكثر مما هي اسبرطية، فهي تصويرية أكثر، وبها جو ملموس ومحسوس ولها رقة لمسات ليوناردو دافنشي، مما يعني أنها تمثل تيار النهضة العليا في الاتجاه الكلاسيكي. وفي قيام بيكاسو بإلغاء وجود فينوس وكيوبيد فجأة، دليل على حالة النكران أو على الأقل على حالة من الكبت. فقد حرم العالم من لوحة شاملة لبيكاسو على نمط ليوناردو دافنشي. ولهذا نجد أن اللوحة بشكلها النهائي تعود لترتبط أكثر بلوحة «ثلاث نساء عند عين الماء» وبلوحات زيتية أخرى رسمها بيكاسو في عام 1922. ومن أجل أن نحس بالجو الضبابي الذي كان سيسود لوحة مزامير بان لو لم يغير بيكاسو من خطه الأصلية، فإنه يتحتم علينا أن نفحص اللوحات مثل (شكل 1)، وأهمها على الإطلاق لوحة السيدة بالرداء الأبيض.

لماذا قام بيكاسو بإلغاء وجود سارة

نرى الصور التي يرسمها بيكاسو لشخص ما تكون متأثرة بعناصر من الشخص السابق الذي رسمه بيكاسو. ولهذا فإن الاستكشافات للوحة الخشبية

«البداية»

المنحوتة لـ

André, Sal-

mon في عام

1907 ملوثة

بعض

الوجنتين

البارزة

والجسد المسن

Josep, لـ

Fontdeyila

صاحب فندق

Cosol العجوز،

والذي رسم له

بيكاسو لوحة

في عام 1906،

وقد استمر

رأس جوزيف

يطارد بيكاسو

لبعض الوقت، وكذلك هي الحال بالنسبة لجاكلين وعنفها الطويل في أوائل اللوحات التي رسمها بيكاسو لها، فالعنف الطويل، على خلاف ما يعتقد أحيانا ليس محاولة من بيكاسو

لجعلها تبدو أكثر رونقا وجمالا، بل هو متأثر باللوحات التي رسمها Sylvette David تلك اللوحات التي سبقت لوحات جاكلين الأولى مباشرة.

وبحلول

عام 1922

كانت عائلة

ميرفي وعائلة

بيكاسو

تجتمعان معا

كثيرا وكان

غرام بيكاسو

بسارة يسير في

مجراه.

وبحلول صيف

عام 1923

عندما أصبحت

العائلتان

تقضيان معظم

الوقت معا،

اكتشف

بيكاسو أنه

يحب سارة

فعلا ولكن ماذا عن سارة؟ لنبدأ القول بالإشارة إلى أنه كان لدى بيكاسو خاصية جذب جسدية أثارت إعجاب الرجال فضلا عن النساء. لقد كان ماتيس Matisse في عظمة بيكاسو



شكل 20 سارة ميرفي (في ملابس أولجا بيكاسو) 1923
زيت على قماش 39 3/4 × 32 بوصة. مجموعة
شيستر دال. صالة العرض الوطنية للفن، واشنطن.

الطائفة (شكل 1)، ويبدو أن تلك اللوحة قد رسمت بناء على المشاهدة المباشرة وليس من الخيال، وهي في هذا تبرز قرينتها الرمزية في برن.

كفنان وقد أثر في الأشخاص الآخرين من خلال شخصيته القيادية، ولكن لم يكن لديه ذلك السحر الذي كان لبيكاسو، وعندما كان بيكاسو

«يستثار» كان من الصعب مقاومته ولا أشك أنه على الأقل قد حدثت محاولات غزل لسارة، ورسائل سارة المحفوظة إلى الملتزمة إلى بابلو وأولجا - إحداها تفوح بالعبارة المزدوجة المعاني - تكشف فرحتها العارمة لرؤية بابلو، ومن



شكل 21 أولجا بيكاسو 1923. بستييل وطباشير
أسود. 41 × 28 بوصة، متحف بيكاسو، باريس.

المؤكد أنها كانت تسعد بكون بيكاسو يرسم لوحات ورسومات لها. ومن المؤكد أنها جلست أمامه في لوحة أو لوحتين حتى يرسمها، واللوحة الرمزية التي احتفظ بها لنفسه هي من اللوحات التي أرشحها ضمن تلك

وجرت الأحداث في صيف 1923 بما يلائم هوى بيكاسو، لأن جيرالد كان غائباً عن مجرى الأحداث في An-tibes لمدة ثلاثة أسابيع في أغسطس، وقضى جيرالد تلك الفترة مع صديقه الحميم كول بورتر (المعروف أنهما كانا يعدان

العدة للباليه الأمريكي Within, The, Quota) وانضمت سارة إليهما لفترة قصيرة في البندقية ولكن لأسباب غير معلومة عادت بعد أيام قلائل إلى An-tibes. وعلى الرغم من أن بيكاسو كان يرسم سارة طوال فصل الصيف، فإن

الوحدة والصمت والمعاناة الشديدة - كل من الشخص منحصراً في عالم انعزالي منفصل عن الآخرين.

لقد اختفى السحر العقلاني والضوء المبهج المفعم بالأمل من الزواج الطقوسي المبهم السابق، وهذا الاختفاء بالإضافة إلى اختفاء فينوس وكيوبيد يخبرنا شيئاً عما وصلت إليه علاقة بيكاسو بسارة ميرفي. فلم يستطع بيكاسو أن يمضي قدماً في مشروعه الأصلي، لأن ذلك سيكون مخالفاً لطبيعته، حيث إنه كان سيحتفل برباط واتحاد فض عقده. إن كل لوحات بيكاسو الجيدة وحتى معظم لوحاته التي فشلت كانت حقيقية وعليه فقد كانت لكل منها معنى مرتبط بحقيقة مشاعره وظروفه - على الأقل كما فهمها هو. وحتى نكون على تمام الثقة، فهناك احتمال بعيد يفسر ما حل بلوحة مزامير بان، وهو أن بابلو وسارة عندما شرعا في حبهما، رأى بيكاسو خطورة الاستمرار في برنامجه الأصلي للوحة. ولكن، وبغض النظر عن سهولة تغيير شكل سارة في اللوحة - لقد كان تعرف شخصيتها في بعض اللوحات المبدئية مستحيلاً - فإنني أقول إن تلك الفرضية لا تتفق مع وجهة نظري عن بيكاسو وطريقته

أكثر الرسومات المبدئية نضوجاً للوحته مزامير بان أنجزها بيكاسو في تلك الفترة من شهر أغسطس، ولو أن هناك مغامرات جنسية قد حدثت في تلك الفترة فالمرجح أنها كانت قصيرة العمر. فسارة كانت وظلت محبة قوية لجيرالد ولأطفالها كما كانت متعلقة جداً بأسلوب حياتهما.

ومع أولجا ذلك الحمل الثقيل على بابلو (التي كانت قد بدأت في مضايقته فعلاً) وبابلو (لم يكن قد بدأ في مضايقته) لم يكن هناك أي أمل أو مستقبل حقيقي للعلاقة. (وبالنسبة لسارة فإن علاقة رومانسية خفية لفترة طويلة لم تكن مقبولة).

وأظن أنه عندما تكشفت الأوراق، فإن سارة إما أنها لم تجار بيكاسو، أو أنها حتى لو سمحت لنفسها بأن تعبث قليلاً فإنها سرعان ما وضحت لبيكاسو - بكل أسف - أن مثل هذه العلاقة لا يمكن أن تستمر.

وعلى أية حال، فبعودة جيرالد في نهاية فصل الصيف بدا أن بيكاسو كان يشعر بالإحباط الشديد وانعدام الهدف. فالنسخة النهائية للوحة مزامير بان (شكل 19) التي تكونت في الأسابيع التالية يتخللها جو من

في إدارة حياته العاطفية.

والأشخاص الذين يحاولون الربط بين سارة وبيكاسو كعشيقين سيثيرون إلى الرسومات التي ظهرت فيها سارة عارية إما على السرير أو على الشاطئ، ولكن يجب ألا ننسى أن رسومات بيكاسو نبعت من خياله أكثر مما نبعت من ذاكرته، فتعريف الفن لدى بيكاسو هو امتلاك القدرة على «تغيير الحياة»، يجب أن يجعلنا نلتفت إلى الرغبة الساحرة في رسم صور مختلفة لسارة أو رسمها مع بديل بيكاسو في اللوحة، المريح. وعلى مستوى معين كان بيكاسو مؤمنا بأن هذه الصورة الرائعة للرومانسية ستجعل الزواج الطقوسي المبهم يحدث فعلا.

لقد أعمل بيكاسو سحره في النساء حرفيا، ومن المؤكد أن العديد من النسوة اللواتي أصبحن جزءا من فنه سعدن بذلك. وجزء آخر من سحر بيكاسو يمكن اكتشافه من اللوحة المسماة خطأ مدام بيكاسو (1923 شكل 20) والموجودة في معرض واشنطن القومي للفنون. ولأن السيدة في الصورة ترتدي رداء زوجة بيكاسو ذا الأطراف من الفراء (والذي نرى أولجا ترتديه في كل اللوحات الأخرى كما في شكل 21)، وبسبب أن

السيدة عرفت في زيرفوس بأولجا، فإن الصورة تنسب إليها. ولكن نظرة واحدة إلى الوجه وخصوصا الذقن الأحد شكلا وكذلك الشعر تدلنا على أن السيدة في الصورة هي سارة وليست أولجا، وربما قام بيكاسو بمسح وجه أولجا بالتربنتين ثم رسم وجه سارة بدلا منه والأرجح أنه خطط لرسم وجه سارة منذ البداية، وعلى أية حال، فإن هذه الصورة الخليط تدل على الأمل - أو بالأحرى الأمر السحري - بأن تحل سارة محل أولجا.

إن حقيقة أن النسخة «الراسخة» للوحة مزامير بان تختلف جدا عن التصورات السابقة لها ليست شيئا غريبا في أعمال بيكاسو، فلقد تعرضت في مقالات أخرى للتحويلات التي طرأت على لوحات زيتية كبيرة مثل عائلة Saltim Banques، ولوحة فتيات avignon، ولوحة ثلاث سيدات، ولوحة خبز وطبق فواكه على المائدة، وعلى الرغم من أن تركيب هذه اللوحات مختلف، فإن التعديلات التي أحدثها بيكاسو جميعها لها قواسم مشتركة أهمها أن التعديلات تناولت التركيز التصويري والعقلي على فكرة رئيسية، فاللوحة الراسخة النهائية فتيات مختلفة كثيرا عن اللوحات

بعدها الخط الفيصل. وعلى الرغم من حبها للحياة الاجتماعية فقد كانت سارة شديدة الخصوصية ولنا أن نتخيلها هي وجيرالد وهما يزوران متحف الفن الحديث في الثلاثينات وأواخر الأربعينات والمرور بالقرب من لوحاتها «السيدة بالرداء الأبيض» التي كانت معروضة هناك في ذلك الوقت. وكان الزمن والمآسي قد غيرا شكل سارة حينها (توفي ابنها في سن الشباب) ولكنها هي وجيرالد كانا لابد يعرفان بأن اللوحة لوحاتها (قال عنها مدير معرض متروبوليتان إنها تحفة فنية وأرسلت إلى ذلك المتحف في عام 1953 في اتفاقية مؤقتة مشؤومة) ولم يخبر أي منهما ابنتهما عن اللوحة كما لم يخبرا أيا من أصدقاء الأسرة المقربين. ومن تراث عائلة ميرفي الشفهي قول بيكاسو عن سارة إنها مرحلة وهذا صحيح، وعلى الرغم من مرحها فإن بيكاسو يصورها في «السيدة بالرداء الأبيض» كما فعل في معظم لوحاتها الأخرى بلوحة من الحزن والأسى. ترى هل كان ذلك تعبيرا عن حب لم يظهر أو شعورا بأن جيرالد تركها في وقت عصيب؟ أو نذيراً بالمآسي التي ستطغى على حياة عائلة ميرفي؟

التمهيدية السابقة لها والتي كان بها ستة أو سبعة أشخاص، فإن اللوحة النهائية كانت بمنزلة تعميق وتنقية وضغط لفكرة كانت موجودة أصلا، والأمر ينطبق على اللوحات الكبيرة الأخرى كل بحسب معطياتها. وما يجعل لوحة مزامير بان مختلفة عن كافة أعمال بيكاسو الكبيرة الأخرى، على الأقل حسب علمي، هو أن الفكرة الأساسية أي أنشودة الحب تختفي تماما ليحل محلها منظر رعوي مخالف للفكرة الأساسية من ناحية الشعور العام، ومن ناحية المعنى. وأرى أن هذا التغيير لا يمكن أن يفسر إلا بتغير عميق في حالة بيكاسو النفسية أطلقه على الأرجح فشل مما في علاقته بسارة. وليس معنى ذلك أن الصداقة قطعت روابطها بين سارة وبيكاسو، بل استمرا في اللقاء ضمن العائلتين — إن لم يكن بمفردهما أحيانا — على مر الأعوام التالية — ويبدو أن سارة تعلمت فن إبعاد الرجال العشاق والاحتفاظ بهم كأصدقاء، تماما كما فعلت مع سكوت فيتزجيرالد (تبادلا القبلات في سيارة أجرة — ولكن كما قالت سارة فيما بعد صداقتنا أكبر من مجرد قبلة صغيرة) ثم رسمت لفيتزجيرالد

محاسبة زائفة

تأليف: نور الدين فرح*

نشأت في أوجادين، وهي مقاطعة شبه قاحلة في أكثر إمبراطوريات العالم فقرا، حيث كان هناك عجز بالغ في عرض الدولار الأثيوبي، حتى أننا استخدمنا شلن شرقي أفريقيا، الذي تداولته المستعمرات البريطانية الواقعة إلى الجنوب الشرقي. وقد برهنت الحقيقة المتمثلة في أننا عشنا في ظل إمبراطورية مرتدين الخرق، ومعتمدين على صناعات التعدين التابعة لإمبراطورية أكثر ثراء خارج حدودنا، على أنها بمنزلة عالم صغير يجسد مستقبل قارتنا. أما اليوم، وفي ظل اعتمادنا الكلي على الغذاء الذي يزرع في مكان آخر، والسلع التي تصنع عبر البحار، فإن المرأة العاملة في السوق في أفريقيا تحسب دخلها لا بالنيرة النيجيرية، أو بالكواتشا الزيمبابوية، أو بالدينار المغربي، أو الشلن الكيني، وإنما بالدولار الأمريكي، وهي تعمل في اقتصاد مغترب، لا يختلف كثيرا عن أوجادين التي أمضيت فيها طفولتي.

وقد أملت بأمر النقود، وصنوف الظلم التي ترتبط بها، قبل وقت طويل من وصولي إلى العمر الذي يسمح لي بكسب نقود خاصة بي. وكان أبي صاحب تجارة تجزئة، يبيع بضاعته، محققا ربحا في غمار ذلك، لبدو يقبلون في الصباح، مرتدين ثيابا ضربت إلى اللون البني بفعل تراب السفر، ويتخذون من مبنانا مقرا لهم سحابة نهارهم. وعند الغسق، حين يفرغون من عملهم، يرحلون. وفي هذه الرحلات، التي تستغرق كل منها يوما، يبيعون عنزاتهم وأغنامهم وماشيتهم لوسطاء يتقاضون منهم عمولة باهظة، لا شيء إلا ليكون مصير الجانب الأعظم من النقود الإنفاق في متجر أبي، على بضائع من قبيل السكر والزيت والصابون وضروريات أخرى. وفيما كنت أتابعهم بفضول، فيما هم يحصون نقودهم، ويعيدون إحصاءها، غالبا مارحت أتساءل عن السر في أنهم يسمحون للآخرين بأن يحتالوا عليهم، وكنت ألاحظ الكيفية التي يربطون بها القليل البالغ الضالة الذي وفروه عاقدين عليه أطراف أثوابهم، تحسبا للنشالين.

العنوان الأصلي للمقال:

False Accounting - Vol No. 49 Granta

* ربما كان نور الدين فرح هو أشهر كاتب صومالي عن مستوى العالم. وقد حطقت شهرته عالميا مع قيام دار هاينمان اللندنية في سلسلتها الأفريقية الشهيرة بإصدار أبرز أعماله قبل سنوات طويلة. وأحدث عمل صدر له كان رواية بعنوان «هوايا». وهو يعكف الآن على تأليف كتاب عن اللاجئين الصوماليين إلى أوروبا.



تجسست على روحاتهم وغدواتهم، متأهبا للحديث وللإصغاء لقصصهم عندما تحين الفرصة، وكانت تلك هي الكيفية التي اكتشفت بها أن أبي قد تعامل معهم على نحو بعيد عن الإنصاف، حيث باعهم البضائع بأسعار هي إلى الابتزاز أقرب، واشترى سلعهم بأسعار مواتية له.

وعلى امتداد سنوات عديدة، اكتسبت مصاريفي الخاصة من خلال كتابة رسائل بالإنجليزية أو العربية على لسان رجال أو نساء لم تكن لهم معرفة بالقراءة أو الكتابة. وإلى جوار كون ذلك مصدرا للدخل بالنسبة لتلميذ فإن القصص التي سردوها على

مسامعي كانت فاتنة، وأصبحت مطلعا على مخاوف كبار السن وأسرارهم والتي كنت ملزما بكلمة الشرف بالأفضي بها لأحد. وقد أفضى هؤلاء الرجال وهاته النسوة بدخيلة أنفسهم حول أمور ذات أهمية سياسية واقتصادية وثقافية، متحين لذهني الغض فرصة الاطلاع على محن المرحلة وخطوبها، قبل أن أبلغ سن المراهقة.

وعرفت أكثر مما عرفه أترابي عن الطبيعة الشريرة للنقود وعن فساد العالم. ولم أكن قد بلغت العاشرة من عمري بعد عندما غدوت بالفعل مواطنا من بين مواطني عدد من الممالك بفضل اتصالاتي بهؤلاء الرجال وهاته النسوة. ورجوت أخي أن يفسر لي مايجري بأسلوب يمكنني استيعابه. وفي غضون ذلك الوقت ترامت إلى سمعي للمرة الأولى كلمة «كولونيالية» كجزء من حديث مستفيض على طريقة الأساقفة حول موضوع النقود. وتظل عبارة «تاريخ العالم الاقتصادي الكولونيالي» ماثلة في ذهني حتى اليوم، على الرغم من أنني لا أستطيع على نحو من الأنحاء أن أستلها من العقد الجوردية التي تشابكت فيها إلى الأبد.

بعد ثلاثين عاما، وفيما أقيم حاليا في نيجيريا، فإنني أجد نفسي عائدا بذهني إلى حوارات يفاعتي. الآن، وفيما أكرر كلمات أخي، فإن زوجتي هي التي تتساءل عن السر في أن فكرة النقود على هذا القدر البالغ من التعقيد في أفريقيا اليوم.

وأجيب بأنه في أفريقيا ما قبل الكولونيالية، وجنبا إلى جنب مع العديد من العملات، فقد

كان هناك نظام تقليدي للمقايضة. وقد قامت الكولونيالية بتقويض هذا النظام، عندما أحلت النقود الحديثة محل عملة أفريقيا السلعية، أي معدل التبادل القائم على المقايضة. وتم ربط هذه النقود الحديثة باقتصاد أوروبا، ودفعت قيمة كل التعاملات، بما في ذلك مرتبات قوة العمل المتزايدة، بالعملات الأوروبية.

أي نوع من العملات كان سائدا في أوروبا قبل ذلك الحين؟

أرد قائلا: «في مملكة أكسيوم الأثيوبية، على سبيل المثال، كانت العملات المعدنية متداولة في القرن الثالث، وحملت هذه العملات على أحد وجهيها صور رؤوس الملوك مع كتابات طقوسية والصليب المسيحي على الوجه الآخر. وكان أفارقة شمال الصحراء هم أول من أضفوا الطابع النقدي على اقتصادياتهم القومية، وأقاموا المراكز المدنية، ربما بسبب قربهم من المجتمعات المسلمة، واتخذوا قاعدة لعملاتهم الدينارات الذهبية أو الفضية».

وماذا عن أفريقيا جنوب الصحراء؟

أقول: «كانت المعاملات تجري إما عن طريق المقايضة أو من خلال عملات وسيطة. وكانت (أوراق النقد) قطعاً من القماش القطني، و(العملات المعدنية) ودعاً أصفر أو غيره من أصداف البحر. وفي بعض المناطق جرى تبادل الذهب مقابل ما تعادل قيمته وزنه. ودفعت الضرائب والمكوس في جانب منها بالعملات، وفي الجانب الآخر عينا في صورة هدايا رمزية مثل جلد الفهد أو الأسد. وكان الصياد يقايض الطرائد مقابل الحديد».

وتبدي زوجتي أسفها على أننا نحيا في عالم مقلوب رأساً على عقب، تعقد فيه كل الصفقات الدولية المهمة بعملات الدول الأكثر ثراء. ماهي في اعتقادي التأثيرات الدائمة لفرض الاقتصاد النقدي؟

أقول: «بداية، تمت عرقلة التقدم الاقتصادي لأفريقيا، من خلال خفض قيمة نظامها التقليدي القائم على المقايضة، وفرضت قاعدة جديدة للثراء، لا تقوم على أساس الماعز أو الماشية أو الإبل التي يمتلكها المرء وإنما على أساس السيولة النقدية. وماهو أكثر من هذا تأثيراً أن الناس لم تعد تعمل من أجل الاحتياجات الأساسية للحياة وصالح الجماعة، وإنما لكسب النقود، وقد أفضى هذا إلى نشوء طبقة من متلقي الأجور وقوة العمل التي تدفع لها الرواتب.

وأوضح أن الأنشطة المصرفية، التي صاحبت الاقتصاد الكولونيالي النقدي، كانت جزءاً من عملية أدمجت أفريقيا في اقتصاد عالمي لم تستفد منه.

وأذهب إلى القول: «في حقيقة الأمر فإن عجز أفريقيا عن التأقلم مع الاتجاهات الاقتصادية الراهنة ربما يمكن رده إلى هذه الاختلالات. فما من قارة يمكن أن تتعافى من التوسع الإمبريالي الذي لا هوادة فيه: أن يتم غزوها ونهبها وانتزاع قوة عملها الماهرة والقديرة واستعبادها، وقد جاء هذا كله خصما من أمل أفريقيا في التنمية».

النقود تضرب في الخارج وتطبع، وكل أبناء البلاد الأصليين يحبونها!

إنني، كوارث لقاعدة جديدة للثروة، تقوم على أساس السيولة النقدية، أدرك مكاني المززعج في قارة يسودها قدر هائل من الفقر، وحيث يقتنع معظم الناس بأن من تربطهم صلة بأوروبا لديهم أموال تفوق ما عندهم منها.

لهذه الأسباب ترددت وزوجتي قبل القيام بشراء سيارة مستعملة من طراز مرسيدس، تم استيرادها إلى نيجيريا من بلجيكا، فسيارات المرسيدس ليست إلا رمزا للمكانة. فضلا على ذلك، فأنا وزوجتي نعد بالنسبة لمعظم النيجيريين «غريبين» ولسنا من الأبناء الأصليين لهذه المناطق، فهي نيجيرية من ناحية أبوها وإنجليزية الأم، وأنا صومالي، وبالطريقة ذاتها التي يفترض الناس بها أننا أجنبيان، فإنهم يميلون إلى استنتاج أننا ثريان.

وفيما أرقب دفقا من الرجال والنساء يمضون متجاوزين نافذة مكتبي في كادونا، أفترض أنهم يفكرون في الثروة باعتبارها مرتبطة بأجنبي يقطن في دارة مترفة، بينما ابن البلاد الأصلي يعيش حيث يسود الفقر، في كوخ يزدحم كل اثني عشر شخصا في غرفة منه. وأنا أقطن مع زوجتي وابنتي في بيت من طابق واحد، مؤلف من ثلاث غرف، بينما عبر السور المحيط بحديقتنا مباشرة يتخذ العالم مظهرا أكثر فقرا. وأتصور الخواطر المترعة بالغيرة وهي تغتلي في أذهان جيراننا، وهم يحقدون في وأنا عاكف على القراءة أو الكتابة. وربما يدور تفكيرهم حول «النقود»، ففي أفريقيا اليوم يرتبط الأجانب والسياسيون والرجال الذين يرتدون زيا رسميا أو رجال الأعمال غير الشرفاء بأنهم من حائزي النقود.

وعلى الرغم من أن بيتنا متواضع. فإننا اضطررنا إلى زيادة العناصر التي تكفل له الأمن، وذلك في غمار معرفتنا المؤسفة بأنه بسبب النظر إلينا على أننا أجنب أثرياء فقد نروح ضحية لمؤامرات قاتلة، تتفق عنها قرائح لصوص مسلحين، ذلك أن عمليات السطو المسلح على البيوت في الساعة الثامنة صباحا تعد من الأمور المألوفة في كادونا، كما أن عمليات السرقة والاختطاف التي يشارك فيها اثنا عشر مسلحا بالبنادق الآلية ورجال العصابات المقنعون المستعدون للقتل أو البطش من أجل الحصول على ما ينشدونه. وتقول زوجتي: «إن زوجين يفترض أنهما من (الأوييو) - أنت رجل عربي الملامح مع زوجة نصف أوروبية وتقودان

سيارة من طراز مرسيدس - سيجتذبان بالقطع اهتمام المعدمين».

واتخذنا إجراءات واقية لحماية أنفسنا من الهجمات المحتملة وأقمنا نوعا من المتراس المعدني للمنطقة التي نرقد فيها، تاركين جهازين من الأجهزة الكهربائية في غرفة المعيشة، كعناصر نضحي بها في حالة اقتحام البيت.

هل سيلتقط اللصوص طعمنا؟ هل سيرمون صفقة معنا؟

يعد إبرام الصفقات، في بعض الثقافات، شكلا من أشكال الفن. وبالنسبة لي تصبح هذه المحاولة لا مجرد عرض لتغيير الثمن الأولي لصالحه فحسب، وإنما كذلك وسيلة للقيام باتصال شخصي. وبصورة عرضية تبرز الصومال، التي تعد العلامة البارزة لحالة النفي التي أعيشها، في غمار المناقشة فيما أنا عاكف على المجادلة مع بائع في كادونا. وإن يغدو البائع أكثر ودا، في التو واللحظة، بعد أن غدا بمقدوره أن يحدد المكان الذي أنتمي إليه في أفريقيا، فإنه يتحدث بتعاطف عميق عن مأساة الصومال، دون أن ينسى اختتام حديثه بقوله: «نأمل أن نيجيريا لن تصبح مثل بلادك». ومع ذلك فإنني أشعر بالانتصار إذا ما أنقصت رقما أو رقمين من السعر الأولي. ورجل قبيلة الهاوسا، الذي يجيء إلى دارنا مرة في الأسبوع بخضر يحملها على نحو مرتب على دراجته، يصر على أن أستمع للقصص التي يرويها مقابل أي تخفيض في السعر يقدمه.

وتتساءل زوجتي، التي لا ترتبط المساومة في ذهنها بأي نوع من التقدير: «لماذا تكثر بذلك؟ كل مافي الأمر مبلغ صغير للغاية، دعمهم يحصلون عليه».

ومتمسكا في عناد بموقفنا، أشير إلى مباحج المساومة الحاذقة، حيث يأخذ البائع والمشتري كل منهما بخناق الآخر، ويتصارعان، في محاولة من جانب كل منهما لصرع الآخر بحجة مضادة لما يقوله.

وتقتطف زوجتي قولاً مأثوراً مفاده: «من معه نقود ينفقها، أما من ليس معه فيكتفي بالكلام» كم توفر؟ الأمر كله زهيد، وأقول إنه لا يستحق الاكتراث».

ويشارك نجارنا، الذي يتحدث بلغة قبيلة الإيجبوا في الرأي الذي يقول به الكثيرون حول أننا أثرياء، فهو يرفض الاعتقاد أنه ليس بمقدوري أن أدفع مقابل قيمة خشب الساج المستورد المطلوب تبطين الجدران به بالكامل، وما من شيء أقوله أو أقوم به من شأنه أن يغير وجهة نظره، وإن يعتقد أن كل مافي الأمر أنني بخيل ممسك، يغمغم لنفسه قائلاً: إن هذا كله جزء من عقلية مالك النقود». ما هذا القول (ليست لدينا نقود)؟ ويتوقف، مضيفا، وكأنما هو

على تواصل سرا مع مدير مصرفنا «لكنكم تحصلون على الكثير من النقود!» كنا منطلقين بأكثر ما نستطيع اندفاعا، ورحنا نساوم ونضرب لا العملات، وإنما الكلمات!

الوقت لا يعني المال في أفريقيا، حيث تضافى على الكلمات قيمة تفوق نظيرتها في أوروبا. وتحضرني ذكرى أصيل يوم نادتنى فيه أُمى لتقنعني بتقديم بعض المال لأحد الأقارب الفقراء. ولما كنت أعرف ما قدمت من أجله، فقد قاطعتها باقتراح أن تأخذ حافظة نقودي، وتتفضل بأخذ ما تشاء من النقود. ولكن أُمى احتجت على ذلك، وقالت إن المتسولين وحدهم تقدم لهم الصدقات على أساس صيغة قياسية يقومون بترديدها مرارا وتكرارا. لقد جاءت حاملة كلمات الأسف التي نطقها لسان شخص آخر، وخير لي أن أصغي إليها.

وقد عرفت في مقبل عمري باعة يضيّقون ذرعا بمشتر لديه النقود اللازمة لشراء السلعة المقصودة، ولكن ليست لديه الكلمات التي تشحم دواليب التواصل الإنساني. ولم يكن لدي بدوري الصبر الكافي لمنح الإيقاع لحزن أُمى وهي تطلب مالا باسم قريب حل بساحته سوء الطالع.

هناك حكاية فولكلورية تدور عن رجل فقير له جاز غني. وإذا كان الغني يعاني من الأرق فقد عزا ذلك إلى مخاوفه المتعلقة بالثروة وكيفية الحصول على المزيد منها، أو كيفية عدم خسارتها، أو نزعها منه، ثم ذات يوم خطرت بباله فكرة سمحاء، هي إعطاء نصف ثروته لجاره المعدم، الذي يعرف أنه يعيش في سلام مع نفسه وينام قرير العين كطفل صغير. ولدى سؤال الغني عن السر في نزوله عن نصف ثروته رد بأنه بتنازله عن هذا القدر فإنه يأمل في أن سيشتري هدوء النفس وسكينتها، وهو ما يقوم به فعلا، ثم ينام بدوره قرير العين كطفل صغير.

ومن ناحية أخرى فإن الفقير يتراجع نومه أكثر فأكثر، ويظل مستيقظا حتى ساعة مبكرة، ثم يعاود الاستيقاظ فجرا، قائما على أمر الثروة التي عهد بها إليه، متيقنا من أنها لن تقوم على رعاية نفسها. وإذا لم يعد فقيرا ومعتكفا مع نفسه في دائرة سكينته الداخلية حيث يرقد، فإنه يجد أن من المتعذر عليه أن يسترخي، وإذا تنقضي ستة أشهر ويدرك أن قلقه هو نتيجة مخاوفه الراهنة، فإنه يعيد الثروة والمشاعل التي حلت معها إلى صاحبها الشرعي، وعندئذ فحسب تعود السكينة إليه.

وترد زوجتي على هذه القصة قائلة: «لست على يقين من أن الأثرياء تعترتهم المخاوف والقلق حول النفوذ بأكثر مما يحدث للفقراء، بل إنني في حقيقة الأمر أجد أن من يقلقون أكثر من غيرهم على النقود هم أولئك الذين يعيشون في بلاد تتصف عملتها المحلية بعدم

الاستقرار بصورة تامة، والأمر لا علاقة له بكون المرء غنيا أو فقيرا».

أومأت موافقا، وأشرت إلى أن الناس في نيجيريا قد بدأوا في الحديث بصورة استحواذية عن النقود منذ التخفيض الأخير لقيمة النيرة، وهم في حالتهم المزاجية السوداوية يلعنون الحكومة، وينهشون من أصبحوا الآن قططا سمانا، وكانوا قبل عامين فحسب يحسبون في غمار المساكين، محدثي النعمة الذين يستعرضون ثرواتهم، التي لم يكسبوها بعرق جبينهم، بأكثر الطرق سماجة وصخبا.

بعد وصولنا إلى كادونا بأيام قلائل، انطلقت بنا زوجتي في جولة بسيارة مستعارة، وراحت تشير إلى الدارات الفخيمة وتحدثني عن ملاكها، ومن أين يحتمل أنهم قد حصلوا على نقودهم بطريق الفساد، مقدمة لي أدلة نادرا ما كان يمكن قبولها في المحكمة. وكان أصدقاء قد صحبوني في جولات بالسيارة في أرجاء نيروبي وأبيدجان وبنجول، مشيرين إلى الحكومة باعتبارها المركز العصبي للفساد. ويعمد الناس لدى عكوفهم على الشراب في الحانات أو الجلوس إلى المائدة لتناول طعام العشاء أو مجرد الحديث إلى تسليية بعضهم البعض بالحكايات التي تبدو أكثر علواً من أكثر ناطحات السحاب ارتفاعا، ومع ذلك فإن معظمها صحيح.

تعقب زوجتي قائلة: «الثروة المسروقة هي وحدها التي تنفق على هذا النحو البذيء!».

أساءل: «مثل النقود المكتسبة من المخدرات؟»

تقول موافقة: «بالضبط، ففي نهاية المطاف لن يقوم أحد قادة عصابات المخدرات جدير بشمة كوكاين بالاحتفاظ بنقوده في صورة أموال سائلة في داره أو في جيوبه، فليس بمقدوره أن يسترخي ويستمتع بإنفاق ثروته أبدا».

ويمضي بنا حوارنا، منعظا في هذا الاتجاه وذلك، إلى دروب معبدة بالتعميمات حول الثروة وأفريقيا، وافترض أنك هنا يمكنك في سر أن تحدد البلاد الغنية وتميزها من البلاد الفقيرة لا بالإحصائيات في كتب المعلومات العامة السنوية، وإنما بعدد الأجانب الذين يقيمون فيها، ونوعية نمط الحياة الذي يخطون به، ففي البلاد الغنية تجد النمط الذي ينزل في الفنادق الفخمة حيث يدفع المقابل الباهظ للنزول فيها بالعملة الأجنبية وتنطلق بهم سيارات يقودها سائقون مكلفون ذلك إلى الاجتماعات التي يجلسون فيها إزاء الوزراء في مكاتب مكيفة الهواء، مدت على أرضيتها السجاجيد الشرقية، وفي وقت لاحق من النهار يتم اصطحابهم إلى جلسات لالتقاط الصور لهم مع رئيس الدولة. أما في البلاد الفقيرة فإنك تجد

الأجانب الذين تنطلق بهم سيارات الجيب، أو اللاندروفير، التي تحمل علامات منظمات المساعدة رجالا ونساءً خشنى المظهر كملايس الجينز التي يرتدونها، والتي غسلت حتى غدت كالحجر، وشعرهم غير ممشط، ولحاهم غير محلوقة، وأظافر أصابع أقدامهم لم تقلم، وبين الفينة والأخرى تصادف مجموعة من المبشرين عاكفين على تحويل الأفارقة الذين نالت منهم أمراض سوء التغذية إلى ديانات غربية عنهم. ومن يرتدون ثيابا غالية يعملون للشركات المتعددة الجنسيات، أو للأمم المتحدة، أو الإدارات التي تنسق مابين الحكومات، أما الذين يرتدون ملابس لا توحى بالفخامة فهم يعملون لحساب وكالات غير حكومية، وتتم تغطية أعمالهم تحت ستار الأعمال الخيرية.

تشير زوجتي قائلة: «هناك، في هذه الأيام، عدد أقل من الأجانب من أي النوعين في نيجيريا. وفي أيام الازدهار النفطي عندما كانت النيرة تقوّم وكأنها على قدم المساواة مع الدولار كانت هناك حشود من الأوروبيين والأمريكيين الذين يحيطون أعمالهم بالسرية، ويرتدون بدلات رجال الأعمال، وتمتلىء بهم المشارب في الفنادق، ويعكفون على عقد الصفقات وسط قهقهات صاحبة من جانب نظرائهم النيجيريين، ولم تجتذب نيجيريا بعد منظمات المساعدة لأنها على ما يبدو تعتبر أكثر ثراء من أن تكون مؤهلة للحصول على عطائها الخيري».

إنني أسافر كثيرا، وأغیر البلاد والقارات والعملات بصورة بالغة التواتر بما يكفي لتأكيد وضعية عدم الانتماء التي أعيشها.

وفي أي عام من الأعوام أتعامل مع خليط من النقود، دع جانباً معدلات التبادل بينها، بعضها على نحو قانوني والبعض الآخر يتم تداوله وراء ستار. وعلى نحو ما أرى الأمر، فإن الطقس الاستوائي مرتبط بالعملات التي تخفض قيمتها، والتي تقل قوتها الشرائية كثيرا عن وزنها. ومن قبيل المفارقة أنه كلما زادت القوة الشرائية للعملة قلت حاجتك إلى حملها و«أفضل» نقد على الإطلاق هو عامل التسهيل العظيم، المتمثل في بطاقة الائتمان. وعندما أقوم بالتسوق في كادونا مع زوجتي، فإننا نأخذ معنا ملء سلة من النيرة، فلا أحد يقبل صكا ماليا أو بطاقة بلاستيكية.

ويجري تذكيري بأوغندا في أواخر الثمانينات، فبعد أن انتقلت إلى هناك، وعندما أردت أن أشتري سيارة كانت الصفقة الأولية سهلة، لكن المسألة وصلت إلى عنق زجاجة (بعد) أن وقعنا الأوراق الرسمية. فباعطاري من غير العاملين في أوغندا أعطيت صكا بالجنيه الأسترليني لصديق رتب عملية حصولي على قيمة هذا الصك بالشلنات الأوغندية من مصرفه.

وبعد أن تم اطلاعي على غرارات مليئة بالنقود اصطحبت الرجل الذي اشترت السيارة منه، لكي يحصل على النقود، ذلك أنه بسبب وقوع موجة من عمليات ترويع الأمنين بقصد سرقة النقود خارج المصرف في وضع النهار لم أرغب في أن تكون لي أدنى صلة بكل هذا الكم من السيولة النقدية، خاصة الآن وهي لم تعد ملكي، ولكن مالك السيارة لم يرغب في ذلك بدوره، ورفض تسليم مفاتيح السيارة إلا بعد أن تصبح النقود مملوكة له بصورة آمنة. (وفي ذلك الوقت لم يكن أحد يقبل الصكوك المالية، وكانت حكومة موسيفيني قد أصدرت قوانين بالغة الصرامة تقضي بمعاقة أي شخص يتملص من الوفاء، عن علم، بقيمة أي صك يدفعه مقابل سلع أو خدمات تسلمها أو أدت له بالفعل) وربما كان يمكن للصفقة أن تلغى لو أن أحد معارفي لم يعثر على شخص كان يعرف طرفا ثالثا، كان بمقدوره بدوره القيام بعملية تسهيل إيصال النقود للرجل الذي اشترت منه السيارة، دون أن تبارح النقود مكانها في المصرف.

وقد دفعت لهذا الطرف الثالث، الذي أنجز الأمر، نسبة مئوية من قيمة الصفقة، وذلك لـ «تشجيع» نائب مدير المصرف الذي كانت به النقود على الاتصال بنائب مدير المصرف الذي ستحول إليه. وقد استغرق هذا بضع دقائق، ثم أصبحت المالك الفخور لسيارة، وغدا بائعها المتلقي السعيد للنقود.

كان باركليز هو أول مصرف تم تأسيسه في غربي أفريقيا، وذلك في العام 1894 بينما كان مصرف الناشيونال ومصرف جرنديليز يعملان في شرقي أفريقيا وجنوبيها ووسطها، ويقومان بالاتجار في العملات وإقراض النقود، وتشجيع المزارعين المحليين على إنتاج محاصيل نقدية. وقد قامت هذه البنوك، بصورة أساسية، باستيراد الروبيات الخاصة بالهند البريطانية التي تم تحويلها أولا إلى فلورين ورقي بعد ذلك إلى شلن معدني.

وقد عرقلت المصارف، التي كانت جزءا من الاندفاع الهجومي الاقتصادي الإمبريالي، التنمية في أفريقيا، من خلال استثمار كل نقودها في إنجلترا، والدعوة للتنمية في بريطانيا على حساب المستعمرات الفقيرة. ولدى قيام هذه المصارف بالإقراض فإنها كانت تمارس التمييز ضد الأفارقة مفضلة عليهم البيض والآسيويين.

والمصارف لا بد لها بالضرورة، كمؤسسات قائمة بوظائفها، من العمل في مناخ من الثقة المتبادلة: فالطرف المودع للنقود أو المقرض لها إنما يقوم بالتوقيع على السطر المنقط بثقة مطلقة. والمشكلة هي أنه ما من أحد فيما يبدو أصبح يثق في أحد اليوم، وخاصة في أفريقيا. فقد مضت الأيام التي كانت المجتمعات تثق كل منها في الكلمة التي تنطقها غيرها من

المجتمعات أو تثق في الشهادات النمطية التي توقعها، وتقلصت قيمة النقود، جنبا إلى جنب مع تقلص ثقة المرء بالمسائل النقدية. وإن حجب الكثير من الأفارقة الثقة عن المصارف وأحدهم الآخر، فإنهم يبقون نقودهم في بيوتهم، تحت حشية الفراش أو يوصدون عليها الخزائن، والبعض يدفن مدخراته في الأرض مخاطرا بفقد ثروته كليةً.

وينعكس انعدام الثقة هذا في كل صفة مهما كانت بسيطة. وعندما كنت أقيم في أوغندا حذرني أصدقائي من أبناء كمبالا من تداول النقود الورقية الأوغندية مطالبين بضرورة تجنبها، اعتقادا منهم بأن المرء يمكن أن يلتقط عدوى مرض الأيدز منها. وقال أحدهم إنني لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن ألقِ إصبعي الإبهام والسبابة لدى عدي لها. ولم أصدق هذا، ولكنني إذ وجدت الأمر برمته بالغ الإضجار، لزممت أشد الحرص متجنباً لمسها بنفسي، مقدما رزما منها مربوطة بخيوط مطاطية لمن أشتري الأشياء منه طالبا منه أن يعدها، وقد بدأت في القيام بالأمر نفسه في كادونا.

وفي زيمبابوي، خلال زيارتي الأخيرة والقصيرة لها، واجهت تجربة انعدام ثقة من نوع آخر، فقد مضيت إلى المصرف المعروف باسم «زيمبنك» لتغيير مائة وخمسين دولارا. وسلمت النقود عبر النضد إلى صرافة أخذتها مني، وجعلتني أقوم بتعبئة النموذج المعد لذلك، ثم اختفت وعادت بعد دقائق قلائل لتبلغني بأن ورقة الخمسين دولارا الخاصة بي مزيفة، ورفضت أن يتم الاحتيال عليّ بهذا الشكل، فأبدت احتجاجي علانية، وأشرت إلى أن أوراق عملي صرفت لي من مصرف لندني. وألحت المرأة بوقاحة إلى أنه على الرغم من أنني قد لا أكون مروجاً لنقود مزيفة، فإن الورقة يمكن أن تستخدم كدليل ضدي. وكررت أن ورقتي ذات الخمسين دولارا «سليمة» وأنها ربما استبدلها أحدهم ووضع مكانها ورقة مزيفة، فغدت المرأة أشد وقاحة، وذكرتني بأن قوام الموقف كلمتي في مواجهة كلمتها، وهددت باستدعاء الشرطة التي ستحرص على أن ينزل العقاب بساحتي، ولم تكن لدي رغبة في قضاء حتى لحظة واحدة في مخفر شرطة زيمبابوي، وهكذا قبلت أشد أوراق العملة التي رأيته في حياتي فجاجة في تزويرها، وقدمت لها ورقة أخرى، وطلبت هذه المرة أن تبقى أمام ناظري.

ومازلت أحمل في نفسي ذلك الانطباع القوي الذي خلفته صرافة «زيمبنك» في نفسي، والتي لم يساورها أي شعور بوخز الضمير حيال إصرارها على أن مصرفي اللندني قدم لي ورقة نقدية مزيفة بهذا الشكل الفظ. أم ترى أن قوام الأمر يمكن أن يكون قيام صراف في مصرف بريطاني بدس هذه الورقة عن علم، وهو على يقين من أن أحدا لن يشك في الأمر أبداً؟

ذلك هو ما تفعله النقود بالمرء. تجعله شكاكاً..

خواطر ليلية

تأليف: روز ماري داينيج*

يبدأ في الصدور، في الوقت الراهن، المزيد والمزيد من الكتب، حول موضوع الحلم. ومع ذلك فإن هذا الدفق يثير العديد من القضايا النفسية والفلسفية والثقافية، التي يبلغ تعددها حداً يبدو معه مظهر منها حتى الآن بمنزلة الجزء الظاهر للعيان من جبل جليد. وقد اختار أ. الفاريز مؤلف كتاب «الليل: الحياة الليلية، اللغة الليلية، النوم والأحلام» والناقد والكاتب الذي يسهم بمقالاته في صحيفة «النيويورك» أن يحيط الجزء المحوري في الكتاب والذي يدور حول الحلم، بأجزاء أقل استفاضة من السيرة الذاتية، والتغطية الصحافية الميدانية والتعميم التاريخي، الذي يدور حول الليل في جميع جوانبه. وأحسب أن الطريقة الإنجليزية في ترك الحدود مفتوحة بين الدراسة الأكاديمية والكتابة الصحافية هي طريقة متحضرة للغاية، ولكنها تعني، في هذه الحالة، أن الكثير قد تم توسيع إطار تناوله على نحو يؤثر بشدة في مضمونه، فهناك لمسة تعيد للأذهان أسلوب مجلة «الريدرز دايجست» في إبلاغنا بأن النار كانت تعني بالنسبة لسكان الكهوف الضوء والإيناس، أو أن الأبحاث التي تجرى على فيزيولوجيا المخ لم تحل حتى الآن لغز العقل.

ومع ذلك، فإنه مما يجدر التذكير به، من خلال جولة الفاريز البحثية الاستهلاكية، كم كان قليلاً على نحو مدهش الضوء المتوافر بعد الغروب، حتى وقت قريب للغاية. فهناك في الروايات الفيكترية مشاهد موحجة ومناقشات أساسية، تحدث وتجري على ضوء نار المدفأة. على ضوء نار المدفأة؟ جرب ذلك، وعندئذ سيبدو الكلام بالنسبة لعيوننا شيئاً لا سبيل إلى اختراقه. أو أن يقول كاتب ينتمي

* عرفت الباحثة روزماري داينيج بكتابتها المتعلقة بالدراسات النفسية، خاصة كتابها «المتوحش على الدرج، وجهها لوجه: تجارب علم النفس العلاجي وأناي بيسان» وقد نشر مقالها هذا أصلاً بعنوان «Night Thoughts» وهو يتضمن عرضاً لكتاب:

Night Life, Night Language, Sleep, and Dreams, by A. Alvarez, Nartn pp 312

The New York Review of Books, Vol. XL11 No 5 - March 23 rd 1995



للعصر الفيكتوري إن القمر كان محتجبا وراء السحاب، ولا شيء يبدو للعيان إلا على ضوء النجوم، ذلك الضوء الذي لا يدركه أحد اليوم، ومنذ عهد بعيد، في نيويورك أو لندن. ويقتطف الفارينز لمحة من يوميات بوزويل، الذي يطفئ عن غير قصد شمعته في الساعة الثانية من بعد انتصاف الليل، ويبحث عن علبة القدح، ولكنه لا يستطيع العثور عليها في الظلام، ويظهر مقدم الحارس، الذي يمر في الثالثة فيجعله يعيد إشعال شمعته له، ويواصل الكتابة سعيدا حتى الصباح.

والكتاب يستخلص زبدة الأدب والسفر، من مسرح جلوب إلى نيفادا: محورية الضوء والظلام في التصوير عند شكسبير (التي قد يتم التشديد عليها بدرجة أكبر في غمار الإنتاج المسرحي) والتحول الليلي الذي تخوض غماره مدينة لاس فيجاس التي تبدو كيانا زائفا ورديئا في النهار إلى مدينة الضوء، ويدخل المؤلف في سياق ذلك القليل من سيرته الذاتية، ويقول إن كونه ذات يوم استشعر الخوف من الظلام هو الأساس المنطقي الذي قام عليه الكتاب، ولكنه يصل إلى أفضل حالاته عندما يقترب من الأدب ويتناوله. وهناك قصص الرعب التي لا سبيل إلى تجاوزها، والتي كتبها م. ر. جيمس، عميد كلية إيتون الموقر «أشد روائح العفن فظاعة...

نوع ما من الوجوه، بارد وملتصق بوجهي... العديد - لست أدري كم من السيقان أو الأذرع أو المجسات أو أشياء ما تتشبث بجسمي...» وما يثير الضيق حقا وجود «نوع ما» من الوجوه، أن هناك سيقانا أو ربما أذراعا، أو لعلها مجسات. والمخلوقات الليلية في أفلام الرعب أكثر تحديدا من أن تدخل نطاق المنافسة. ولكوابيس الأطفال التي يقتطفها الفاريز من الأدبيات الإكلينيكية الغموض الرهيب ذاته، ومنها على سبيل المثال أن وسادتك قد تلتهمك خلال رقادك.

وبالمقابل، فإن الأخطار الليلية المحددة التي تواجهها دائرة شرطة نيويورك هي مما يمكن تدبر أمره. والسؤال الذي يطرح على المؤلف عندما يرتب لأمر «جولته» في المقعد الخلفي لإحدى سيارات الدورية هو: «ما الذي تريده: مخدرات أم عاهرات؟». وهو يشير إلى أنه يريد الأمرين معا، ولكن الليلة يتضح أنها باردة تصل المتاعب فيها إلى الحد الأدنى، ورجال الشرطة الذين يقابلهم يدون مجموعة متعاطفة، على نحو مدهش، ضمت في صفوفها ضابطا برتبة ملازم أشهب الشعر، حصل على درجة جامعية متخصصة في اللغة الإنجليزية بالانتساب، وبالتحديد في تشوسر والرومانسيين، ويشير بدقة بالغة إلى أن «كولردج كان يعاني مشكلة إدمان المخدرات، وأحسب أنه كان أول مدمن شهير».

ويمر الطريق إلى الجزء الخاص بالحلم، وهو جوهر كتاب «الليل» بتقرير تغطية صحافية ميدانية أخرى، عبارة عن جلسة في مختبر النوم التابع لمستشفى لندن. ولا بد أن الجميع يعلم الآن بأمر الاكتشاف الذي تم التوصل إليه في الخمسينات، والمتعلق بما يعرف بنوم حركة العين السريعة (R. E. M. Sleep) والذي يظهر أننا جميعا، ودون استثناء، نمر كل ليلة بالعديد من الفترات التي تتراءى لنا خلالها الأحلام، وأن الوقت الذي يستغرقه الليل أبعد ما يكون عن فترة توقف تام لنشاط المخ. ومشاهدة مختبر أبحاث النوم، يجعل الأمر حقيقيا على نحو أكبر، حيث يتابع الفاريز دخول شاب يعاني القلق للمستشفى وإجراء جلسة اختبار له على امتداد الليل (وهو يتقلب كمن يرقص الروك في نومه، وهو أمر لا يزعجه، ولكنه يثير انزعاج من يشاركه الفراش) ثم يخضع الفاريز نفسه للإجراءات ذاتها، حيث يتم توصيله بأقطاب كهربائية، ويقضي ما يعايشه باعتباره ليلة متواصلة الإغفاء خالية من الأحلام، ويتم إبلاغه لدى تحليل سجله البياني، بأنه استيقظ ثلاثا وعشرين مرة، وتراءت له الأحلام على امتداد خمس فترات، الأمر الذي يفضي إلى

المشكلات المتفاقمة المتعلقة بالوعي، والإدراك الذاتي، وعلاقة المخ بالعقل. وإذا كان قد شعر بأنه قد أمضى ليلة لم يتخللها انقطاع أو إزعاج فهل أمضى مثل هذه الليلة فعلا؟ أو أن الحقيقة الفعلية هي العلامات المسجلة على السجل البياني والتي أوضحت أنه قد أمضى ليلة نموذجية في تقطعها بين النوم واليقظة؟ وبالطبع، في الأحلام والدراما والصور والمفاجآت التي كان السجل الوحيد لها متمثلا في الجفون المتذبذبة في حركتها.

الجميع يعلم بأحلام تشوانج - تزو المتعلقة بكونه فراشة (وقد ساءل نفسه لدى استيقاظه: أهو فراشة تحلم بأنها تشوانج - تزو أم أنه تشوانج - تزو يحلم بأنه فراشة؟ وقليل منا هم الذين يطرحون على أنفسهم هذا السؤال). وقد شكل لغز الحلم تحديا للأنطولوجيا، على الأقل منذ عقّب هوميروس في حذق على أحلام «أبواب البوق» وأحلام «أبواب العاج» في نحو القرن التاسع قبل الميلاد.

وقد أشار هذا اللغز إلى أنه، على نحو يختلف من ثقافة إلى أخرى، يرتبط شعورنا بأسره بما نحدده على أنه واقعي بحياة ليلية قوامها الخواطر تختلف على نحو مذهل عن خواطرنا النهارية. وبين الفلاسفة أقامت سوزان لانجر نظرية عن العقل على أساس المقدمة القائلة إن الخيال الرمز قد تطور انطلاقا من حالة حلم بدائية متواصلة عند الإنسان البدائي. وبالنسبة للباحثين النفسيين، فإن أعمال بياجيه الأولى التي تعرضت للإهمال تسجل من خلال الملاحظات اليومية تقريبا كيف يصل الأطفال الصغار للغاية إلى التمييز بين الخواطر الليلية والخواطر النهارية. وبين ما يدور في رؤوسهم وحالة وجود خارجي — وهو المطلب المسبق لمعرفة كيفية الإيهام، وكيفية المزاح، وكيفية الابتكار. ويأخذ كتاب ويندي دونجير أوفلاهيرتي الموسوم «الأحلام والأوهام والحقائق الواقعية الأخرى» جانب الثقافات المقارنة ويوضح، من خلال تحليل مذهب للأسطورة الهندية، كم كان الفكر الهندوسي أكثر حذقا في تناوله للغز «الواقعية» الأنطولوجية من الغرب.

وقد كانت الرؤية الغربية للحلم على امتداد القرون الثلاثة الماضية أو نحو ذلك (حيث يقع شكسبير عند نقطة انتصاف الطريق المثيرة بين المواقف العتيقة والحديثة للرؤيوي) عقلانية على نحو رسمي ومختزلة، ولكن مع وجود الانقطاعات الرومانسية، مثل انقطاع السوريباليين، التي كان الحلم فيها على

العكس مما سبق يرفع إلى مكانة فائقة. ويضم كتاب الفاريز جزءا يدور حول الماركيز دي سانت دينيس المؤلف المنتمي للقرن التاسع عشر لكتاب «الأحلام وكيف نهتدي للطريق في تفسيرها». ومن المؤكد أن سانت دينيس كان مبحرا دؤوبا في عالم تفسير الأحلام، فقد سجل كل حلم بالتفصيل، ودرب نفسه، بحسب اعتقاده، على السيطرة عليها، ولكن مما يثير الشعور بخيبة الأمل أن كل هذه الأبحاث قد وضعت جميعها في خدمة النزعة العقلانية الفرنسية ومبدأ الترابط السائد، فعلى سبيل المثال بعد أن تراءت له في الحلم شقراء، تبدو مألوفة له، واستيقظ متحيرا حول من عساها تكون أعاد نفسه للنوم، وسألها، فقالت: «ألا تذكر؟ لقد مضينا للسباحة معا في بورنيك». في بورنيك، بالطبع! وعندما استيقظ تذكر الأمر جيدا. وهذا عنصر تذكير بأنه على الرغم من أن الفاريز نفسه يميل إلى التعامل مع الأحلام بشكل رومانسي أكثر منه عقلائي، فإنها «يمكن» أن تظل، على نحو مضجر، قريبة من المشاغل النهارية، وتبقى على الكثير مما يطلبه الحالم. وفي حقيقة الأمر فإن الأحلام «الواضحة» التي يسيطر فيها الحالم، شأن سانت دينيس، على الحلم قد وجدت كموضوع ذائع منذ ستينات هذا القرن، ولكن من المتعذر فهم السر في أن الناس قد يرغبون في التخلي عن المصدر الرئيسي لجاذبية الحلم وهو آخريته التي لا سبيل إلى السيطرة عليها.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقد درس سانت دينيس كذلك النعاس Hypnagogia أي ذلك المجال الواقعي بين الاستيقاظ وترائي الحلم. وبطريقته المنهجية جعل أحد أصدقائه يجلس إلى جوار فراشه ويوقظه بمجرد بدء علامات الاستغراق في النوم في الظهور عليه. وقد وجد أنه كان يحلم بكلب يلتهم طيرا جريحا، وقد شعر بالرضا عندما تتبع هذا الحلم عبر صور الغابات والسهال والسهام إلى حيث كانت خواطره قبيل فقده إدراكه. وقد أورد بعض أنصار الهامش الفرويدي تجارب رصد مماثلة على عملية النوم، وأوضحوا كيف أن قلقا بشأن مشكلة فكرية، على سبيل المثال، من شأنه أن ينزلق إلى صورة يحفها النعاس لمعالجة جزئية مرتبكة من أعمال النجارة، وهي نفسها عملية إضفاء طابع التعيين أو التحدد نفسها التي حددها فرويد باعتبارها عملية جوهريّة بالنسبة للحلم، العملية الرمزية التي كانت على الدوام طريقة إبداع الشعر. ويمكن بالفعل للحظات النعاس ولحظات اليقظة من النوم أن تكون مليئة بتصوير أكثر غرابة من الأحلام. وبعض الناس يدرك هذا على الفور،

والبعض الآخر ينكر أن تكون أراض غريبة ووجوه محيرة قد تدفقت على الإطلاق في غمار حالة نصف اليقظة. والتصوير هو غالبا من الغرابة والاستحالة بحيث إنه يشكل مشكلة بالنسبة لمن يجادلون قائلين إن كل شيء في حالات الحلم أو نصف الحلم مستمد بالفعل من مصرف الذاكرة. وهذا العالم النعاسي السفلي لم يتعرض للتدقيق الأكاديمي فيه إلا مؤخرا، على الرغم من أن كولروج، الذي كان فاحصا رائدا عظيما لأحلامه قد كتب يقول: «تلك الهمسات التي ترددت فيما غفوت لتوك أو كنت تدلف إلى النعاس، ماهي ومن أين جاءت؟»

وتطرح الحقيقة القائلة إن التفكير العلمي يبدو متمثلا في الصور، وليس في الأفكار (على الرغم من أنه يمكن أن توجد أحلام ميتافيزيقية) تطرح مسألة ما إذا كان من الممكن أننا، تحت وعي يقظتنا، ربما «نحلم» دفقا من الصور طوال وقت يقظتنا. وقد حاجج يونج دفاعا عن هذا، كما تم تقديم بعض الدعم العلمي له، ومن شأنه أن يتناسب مع الحقيقة القائلة ما إن تهدأ وتسكن الاهتمامات اللحظية حتى تطفو على السطح الصور والانفعالات التي يبدو على نحو ما أنها أكثر عمقا، ومثل هذا الطرح النظري يفضي إلى المجالات التكهنية التي لا يجرؤ أحد على الخوض فيها. ما الوعي؟ (يقتطف الفاريز ما كتبه عالم النيورولوجي ألان هوبسون وكساه بمسحة شعرية) إن الوعي قد يكون؟ <http://Archivebeta.Sakkt.com>

«الإدراك الذاتي المستمر لنشاط مليارات الخلايا المتوهجة بمعدل مرات عديدة في الثانية ومتواصلة في التو مع عشرات الآلاف من جاراتها. وتنظيم سيمفونية النشاط قائم بحيث إنه يوجه على نحو خارجي في بعض الأحيان (خلال اليقظة) وفي البعض الآخر يكون غافلا عن العالم الخارجي (خلال النوم) وفي بعض الأحيان يكون مدركا لذاته على نحو ملحوظ (خلال الأحلام) بحيث إنه يعيد خلق العالم الخارجي في صورته الخاصة».

وهل نفكر حقا بصورة حرفية في إطار أفكار أو في شكل حلم حدسي. إن الفاريز يقتطف من إحدى رسائل آينشتاين قوله: «إن الكيانات العضوية التي يبدو أنها تمثل عناصر تفكري هي إشارات مؤكدة، وهي بشكل أو بآخر صور واضحة. والكلمات التقليدية أو غيرها من الإشارات يتعين السعي إليها في دأب في مرحلة ثانية فحسب».

ويتمثل مجال كبير آخر للتكهن، يتطرق إليه الفاريز، ويتنوع من دراسة الحلم في علاقة الحلم بالفن، أو علاقته بأوسع المعاني بالأدب (حيث لم يتم بحث ما إذا كان المؤلفون الموسيقيون يحلمون بالموضوعات الموسيقية والهارمونيّات من عدمه). وتشمل الروايات، وصولاً إلى التأثير الدرامي، الأحلام، حيث يتصدر بروسست ودستوفسكي قائمة المؤلفين الذين يقفزون إلى الذهن في هذا المجال. وفي «مرتفعات وذرنج» يبدو الحلم الذي يدور حول الطفل الضال في الأرض السبخة والذي يحاول ولوج الدار من النافذة باعثاً الرعدة في الأوصال على نحو بالغ، لأن صورة الطفل اليائس تتخلل الكتاب بأسره، ولكنها تتبلور هناك فحسب. وهناك العديد من الكتاب الذين تحدثوا عن تأثير أحلامهم في أعمالهم. ويلتقط الفاريز من بينهم ستفنسون وهي حالة غريبة على نحو خاص. وفي فصل شهير بعنوان «في الأحلام» أعلن ستفنسون أنه حول كتابة أعماله الروائية إلى سباق بين «البراوينات» (وهي الكائنات الخرافية الصغيرة وليست كعكات الشيكولاته الشهيرة التي تحمل هذا الاسم) التي أنجزت كل شيء له في نومه. ولا بد أن مثل هذا الإصرار على التنقل من العمل كان شيئاً من قبيل المبالغة، ربما لإبعاد جانبه الإبداعي عن تربيته الإسكتلندية الكارهة للهو. ثم هناك نوعية أخرى من الكتاب، كافكا، بورجيس، وبالطبع لويس كارول الذين يتصف عالمهم الخيالي بأسره بطابع حلمي. وليس هذا تركيباً معقداً يتسم به الحداثيون. ويحلل الفاريز تلك القصيدة الغربية «إنهم يهربون مني أولئك الذين سعوا إليّ في وقت ما» والتي نظمها توماس دايات في نحو العام 1535: فيض متشابك من الذكريات المعذبة التي يتم التعبير عنها في تحولات وعمليات حذف على نحو ما هو الحلم. وهو يعقد، بالطبع، فصلاً عن كولردج، الذي عانى من كوابيس رهيبة ترتبت على مستحضر اللودنوم، والذي لا يحدث شعره تأثيره إلا عندما يتناهى إلينا مباشرة من عالم أحلامه (على الرغم من أنه كانت هناك أخيراً إشارة حديثة إلى أن عمله الشهير «كوبلاي خان» قد فجرته كالشرارة تجارب دارت حول الأكسيد النتري). وتبدو كوابيس المخدرات التي وصفها كولردج ودي كوينسي أكثر إثارة للفرع من الإدمان على مشتقات المورفين من أي حملة صحية حسنة النوايا.

ومن بين الموضوعات الأخرى التي يطرحها الفاريز موضوع نظرية المصادفة، التي يروج الحديث عنها (وإن كانت عصية على الفهم بالنسبة لمعظم الناس)

ولربما نكون قد سمعنا عن «عناصر الجذب الغريبة» التي تقول بها هذه النظرية، بل وشعرنا بانجذاب غريب نحوها، ولكن الحاجة ماسة إلى ما يفوق ذلك بكثير من التفسير بالنسبة للإنسان العادي. ومن المؤكد أن هذه العناصر تبدو يقينا كما لو كانت تنتمي إلى عالم الحلم. وليس بمقدور الفاريز إذن، بالطبع، تجنب طرح الحديث عن سيجموند فرويد. وتماما كما أننا عندما نحلم بالموتى فإنهم يتراءون لنا وقد لحق بهم الضرر على نحو عجيب، وبدوا مهجورين، فإن فرويد يمضي عبر هذا النص وقد لحق به عرج حاد. وموقف الفاريز التنقيحي من فرويد أن هذا الأخير على الرغم من أن معظم ما كتبه تم تجاوزه، إلا أنه يظل.. حسنا، فرويد!

ولا يزال هناك الكثير والكثير من الألغاز التي تدور حول الأحلام ينتظر الحل. فلماذا يتعين بصفة خاصة أن يصعب تذكرها على هذا النحو؟ وهل للنساء والرجال أساليب مختلفة في التصور الحلمي؟ وهل يمكن للأفراد في حقيقة الأمر أن يكون لهم أسلوب في الحلم كاسلوب في الحديث أو الكتابة بحيث يقال إن «الحلم هو الإنسان»؟ والانتقالات من الزمان والمكان المألوفة في الأحلام هل يمكن أن تستمد معيها من أقدم ذكرياتنا التي تنتمي إلى ما قبل تشكل هذه المقولات؟ ثم هناك تأثير متلقي الحلم،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.it.com

ومن المقبول أن المرضى غالبا ما يجلبون إلى محلليهم النفسيين نوعية الأحلام التي يرغب هؤلاء المحللون في سماعها. وتشير البراهين التي يقدمها علماء الأنثربولوجيا إلى أنه عندما تتوقع الثقافة نوعا معينا من الحلم، فإن هذا الحلم يتراءى. والتوقع يمكن كذلك أن يصوغ المضمون في إطار ما يعرف بأحلام حل المشكلات، على الرغم من أنني أتوقع أن تكون هذه الأحلام بالغة الندرة، والكثير من الأشخاص الذين تم نصحهم بأن يواجهوا القلق من مشكلة ما بالنوم، وناموا واستيقظوا دون أن يزدادوا حكمة وقدرة على مواجهة المشكلة. وهناك أحلام تتضمن التأمل في طبيعة عملية الحلم، وهناك أحلام مسلسلة تتطور من ليلة إلى أخرى، وهناك نكات حلمية ومعارضات حلمية، وأحلام حول الجنس فسرت على أنها تدور حول أمور روحية أو حول السياسة، وهناك أحلام مضجرة كأشد ما يكون الإضجار، وهناك أحلام حول تعرض المرء للإضجار، وقد حلم إفلين بأنه «تروى له نكات عبثية لا تنتهي» وهي فكرة تجمد الدماء في العروق.